
مسرحنا
وزارة الثقافة - الهيئة العامة لقصور الثقافة
العدد 48 الاثنين 5 جمادى الآخرة 9 يونيه 2008
32 صفحة - جنيه واحد
خمسة وخميسة
على «الأسايطة»
مارلون براندو
تمثيل الجنون
وجنون التمثيل
مصر أهملت
المسرح
السودانى
«السفيرة عزيزة»
بين البناء المعمارى
والغناء الشعبى
«دائرة الطباشير
القوقازية»
نص يتجدد دائماً
عبدالعاطى خليفة:
أحلامنا ضاعت
فى مخازن
المدينة الحرة

• إن معظم الأداء اللفظى على المسرح يتطلب تدعيماً مرئياً وانفعالياً وتجسيداً مادياً مصاحباً وللارتقاء به فوق مستوى المعلومات. فمعانى الكلمات ليست دائماً دقيقة أو محددة، وحتى لو كانت، فربما تكون دنيوية.



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عادل العدوى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت. 35634313 - فاكس. 37777819

E_mail:masrahona@gmail.com

• المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة • الجزائر DA50 • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار • السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس • البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً– الدول العربية 65 دولاراً– الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

مختارات العدد

من كتاب التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب تأليف : جيرى د. كروفورد - ترجمة وتقديم د. سامى صلاح- مراجعة : د. نبيل راغب - مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى - 2007.

لوحات العدد

لمجموعة من الفنانين



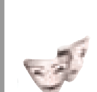
سلطان القاسمى والمنصف السويسى يقدمان مسرحاً احتفالياً يقدم نفسه ببساطة صـ 10

دائرة الطباشير القوقازية أهم ما كتب بريخت صـ20



تحت السيطرة رسائل متعددة وتائهة فى آن واحد صـ 14

مسرحنا تتجول فى مسارح البحرين وفلسطين والمغرب والجزائر صـ 4



مارلون براندو.. أدوار مثيرة للجدل بين جنون التمثيل وتمثيل الجنون صـ 22

د. نسمة يوسف إدريس: دعوات والدى لتأصيل المسرح العربى ماتت برحيله صـ 6

« خمسة وخميسة» عرض يحكى لوحاته بلغة شعرية سلسة واضحة المعنى صـ9



إعادة تأسيس الواقعية والسؤال عن المسرح الذى تحول لمؤسسة تمارس الهيمنة الثقافية بامتلاكها الحقيقة صـ 12,13

ثنائى متعارض

باستخدام الممثل صاحب الحضور الحى فى الفراغ المسرحى ، وهو محمل بطاقات وجوده وما يحمل أيضا من قيم خاصة داخل عرض دون غيره يجعل الصورة المرئية أكثر تأثيرا ، ويكون للتضاد دور فى إبراز عنصر بالآخر ، فيعتمد ذلك على مهارة وحساسية هذه العناصر وكيفية صياغتها تشكيليا على خشبة المسرح، وعرض دائرة الطباشير القوقازية لبرتولد بريخت صراع بين قوتين متمثلتين فى أمين تنازعتا على طفل واحد وأى منهما أمه الحقيقية، فكان اللجوء للقاضى الذى وضع الاختبار القاسى لاكتشاف الأم الحقيقية . والغلاف من العرض الذى قدم بمسرح أبوللو ، قدم صورة جديدة لشكل الصراع ، فقد وضع السيدتين فى شكل متعارض ، تحمل إحداهن لفافة دالة على طفل وليد والأخرى تقبض بيدها على طاقة الضوء الذى ألقى ظلالا زرقاء على ملامحها الحزينة والممتلئة بالألم ووضعها فى موضع الشفاء بهذا الأمل ، وللتكافؤ بينهن وضع تجهم وترقب والأخرى تعلوها فى وضع مقلوب دال على المرارة والحزن ، وكلتاهما متلاصقتين بحجرة فقيرة صغيرة بها باب ضيق تعبيرا عن عش صغير لحياة ذات نمط خاص، وهذا البيت الصغير تكون ومر عليه زمن طويل يتضح من طريقة استخدامه والآثار التى تركت على جداره ، وإن هذا البيت تتجدد فيه الحياة ويكون الطفل هو طاقة الأمل الذى تبعث النور فى هذا العش الصغير ، وهنا يلعب الضوء دورا بارزا فى تحقيق أبعاد كثيرة فى هذا المشهد المسرحى ، من خلال ما يمليه من ظلال وضوء على وجوههن ، فالأم الحاملة للطفل تستقبل المصدر الضوئى من أسفل لأعلى فيلقى ظلالا معكوسة على الوجه ويمتد الحاجبان لأعلى فيزيد من حدة ملامح الوجه، فيؤكد تنمر هذه السيدة، وامتداد ظلالها على الحائط لأعلى ليتداخل مع السيدة الأخرى التى استلقت لتدلى من أعلى برأس مقلوبة ممسكة بيدها مصدر ضوئها الخاص باللون الأزرق ، لتصبغ الوجه بظلال باردة تضيف لوضعها المضنى أبعادا جديدة تثير العقل ليتساءل عن سر هذا التكوين ، فيصل إلى نتيجة صادفة من تفسيره لما يراه داخل هذا المشهد المعبر.. طالع صـ 20 .

صبحى السيد

لوحة الغلاف



عبدالكريم برشيد يؤكد.. نزعة التقليد الحيوانية انتصرت على روح التجديد الإنسانية صـ 24



د. أحمد سخسوخ ينضم لكُتّاب مسرحنا اقرأ صـ25

فى أعدادنا القادمة

زعيم القتلة نص مسرحى جديد لدرويش الأسيوطى

الميتاتياتر والثورة فى الحمام

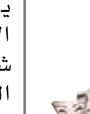
• الكاتب المسرحى متولى حامد، مشغول حاليا بإعداد مسرحية "ماكبث" لشكسبير لتقديمها من إخراج هشام عطوة بالهناجر.



• فيديريكو جارسيا لوركا شاعر ومؤلف مسرحيات إسبانى، اغتيل فى «جرانادا» مع نشوب الحرب الأهلية الإسبانية. وقد واجه الدراما الواقعية البورجوازية فى زمنه، جالباً إلى المسرح معرفته بالفن التشكيلى، والموسيقى والباليه.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

سعد الدين وهبة فى كفر الدوار



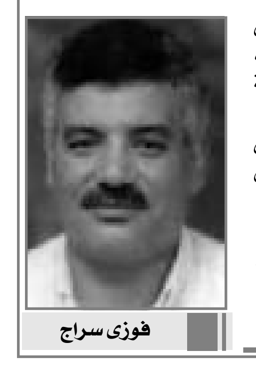
تقدم فرقة كفر الدوار المسرحية حالياً على مسرح قصر الثقافة العرض المسرحى «إسطبل عنتر» تأليف سعد الدين وهبة، أشعار على صابر شاهين، ألحان محمد عبد الله، تعبير حركى أحمد أمين، ديكور وملابس محمود خليل.

العرض بطولة محمد عمر، ناصر شراقى، خميس أبو العطا، إسماعيل يحيى، على المرزوقى، عبد الرحمن السلاحجى، محمد نصر، عرفات عبد المولى، أحمد شوقى، إبراهيم سعيد، أسامة شوقى، سعيد البرلسى، محمود منير، ناصر حرحش، محمد ريعو، محمد جمعه، صابرين رزق، زينب عبد الرازق.. إخراج محمد حجاج.

فوزى سراج.. يدخل اللعبة

يستعد المخرج فوزى سراج لتقديم مسرحية «الدخول فى اللعبة» لفرقة مطروح القومية، تأليف على عيد، أشعار محمد العلمى، ديكور إبراهيم عفيفى، واستعراضات محمد فرغلى، وموسيقى توفيق فودة، وتوزيع ألحان أحمد العجمى.

العرض بطولة: حسن شعبان، سيد العربى، محمد العلمى، هدى الأعصر، هيام عبد المنعم، أحمد زغربان، عبد الحميد عيد، عبد القادر طلعت، أحمد رسلان، محمد فارس، هانى خميس، ناصف نصر الله، حمدى العلمى، طارق على، تحت إشراف مدير عام الثقافة بمطروح إبراهيم العفيفى.



فوزى سراج

يدور العرض حول قدرة الأطفال على فهم الأحداث من خلال مجموعة أطفال يلعبون بالقرية ويقررون فجأة أن يمثلوا الأحداث المحيطة بهم ويجسدوا شخصية العمدة الظالم وهو يحاكم أحد البسطاء.



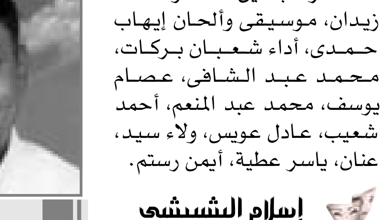
عفت بركات

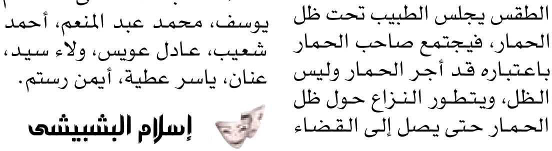
دورينمات فى زيارة خاصة للفيوم

المخرج المسرحى عزت زين يستعد بتقديم مسرحية (ظل الحمار) لفرقة قصر ثقافة الفيوم فى منتصف يونيو الحالى.

المسرحية تأليف فريدريش دورينمات، وتدور الأحداث حول حمار تم ايجاره لطبيب أسنان يريد أن يصل إلى مريض فى قرية، وحين اشتدت حرارة الطقس يجلس الطبيب تحت ظل الحمار، فيجتمع صاحب الحمار باعتباره قد أجر الحمار وليس الظل، ويتطور النزاع حول ظل الحمار حتى يصل إلى القضاء وتتصاعد الأحداث حتى أن المدينة انقسمت إلى حزبين – حزب الظل وحزب الحمار – ويؤدى ذلك إلى حرب أهلية.

ظل الحمار.. ديكور د. عبد الناصر الجميل، أشعار أحمد زيدان، موسيقى وألحان إيهاب حمدى، أداء شعبان بركات، محمد عبد الشافى، عصام يوسف، محمد عبد المنعم، أحمد شعيب، عادل عويس، ولاء سيد، عنان، ياسر عطية، أيمن رستم.











إسلام البشبيشى



عزت زين

إيهاب حمدى

الملك.. فى شبرا الخيمة

يعرض حالياً على خشبة مسرح قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة مسرحية «الملك هو الملك» من إنتاج القصر.

العرض تأليف سعد الله ونوس، إخراج محمد الخولى، ساعد فى الإخراج عادل عبد النبى، وسارة محمد، مخرج منفذ أحمد شحاتة، أشعار أحمد زرزور، ألحان وليد خلف، سينوغرافيا أحمد شوقى، استعراضات مجدى السويسى، تمثيل أسامة جميل، علاء عبد الحى، عاطف جاد، أحمد شومان، رمضان الشرقاوى، محمد عبد الفتاح، محمد عيد، نور فتحى، عبد الناصر ربيع، حمدى القليوبى، أسامة شاهين، وفاء عبد السميع، محسن جاد.

هبة بركات

3 مسرحيات قصيرة على مقاهى الفجالة

تقدم جمعية النهضة العلمية والثقافية «الجزويت» فى إطار برنامجها الثقافى الجديد عدداً من العروض المسرحية الجديدة أهمها «حكايات من زمن فات» لفرقة حكى مصاطب فى الثامنة مساء الخميس 10 يوليو القادم، بجانب 3 عروض قصيرة على مقاهى منطقة الفجالة.

كما تعرض يوم الجمعة 11 يوليو مسرحية «الليلة الرفاعية» للمؤلف أحمد عبد الكريم، وإخراج شريف محمود لفرق East group ، وتقدم فرقة سفينة نوح مسرحية «خارج المدينة» للمخرج تامر محمود وذلك يوم السبت 12 يوليو، أما يوما الأحد والاثنين 13 و14 يوليو القادم يتم عرض مسرحيتى «ابن الشدة» لإليادو أونتشاين، وإخراج عبد السميع عبد الله.

و«تسمحيلى بالرقصة دى» للمؤلف سامح عثمان، والمخرج محمد الزينى وتقدمها فرقة رؤيان.



نبيل بهجت

ورشة لخيال الظل.. فى السحيمى

يستعد بيت السحيمى لبدء فعاليات الورشة التدريبية لفنون خيال الظل أول يوليو القادم بجانب تقديم عدد من عروض خيال الظل، والأراجوز التى تقدمها فرقة ومضة لخيال الظل، والأراجوز التى قام بتأسيسها د. نبيل بهجت المدير الحالى لبيت السحيمى.

وقال بهجت إنه انتهى من وضع خطة لنشاط السحيمى خلال الفترة المقبلة تعتمد على التأسيس لأول مركز لفنون العرائس والأراجوز فى مصر يعمل بشكل علمى ويحرص على إحياء هذه الفنون التى كادت تختفى من حياتنا الفنية والثقافية.

إسلام على

خالد جودة.. رئيساً لـ «الفارابى» للفنون



عدلى حسين



خالد جودة

أسس عدد من فنانى وكتاب القليوبية جمعية «الفارابى» للفنون، وعلى أجندتها إنشاء فرقة مسرحية، وأخرى لمسرح الطفل، إضافة إلى إقامة ورش عمل ودورات تدريبية فى مجالات المسرح والفنون المختلفة، وكذا مساعدة أسر الفنانين غير القادرين.

أعضاء «الفارابى» انتخبوا الفنان خالد جودة رئيساً لمجلس إدارة الجمعية، ومشرفاً على النشاط المسرحى، ومن أعضاء الجمعية الشعراء والفنانين عبد الرازق العاوى، محمود جمعة، إبراهيم فخر، حسان دهشان أما الأعضاء الفخريون فهم: المستشار عدلى حسين محافظ القليوبية، ومحمد عطية الفيومى رئيس المجلس المحلى للمحافظة، والمخرجان فهمى الخولى، وإنعام محمد على.

دقة مزيكا جديدة فرقة هارمونى

فرقة هارموني المستقلة تستعد حاليًا لتقديم عرضها المسرحي الجديد "دقة مزيكا" نهاية يونيه الجاري على مسرح ساقية الصاوي بالزمالك

المسرحية إعداد وإخراج وليد طلعت، والديكور لأحمد طه، دراما حركية هشام على ، ويشارك بالتمثيل في العمل عمرو حسني، رضوى مصطفى، أكرم على، محمود سيد، شيماء سيد، أحمد سيف، محمد يحيى، محمود أسامة، أحمد كمال، أحمد ماهر، تامر عادل، تامر محمود، كاميليا، عبد الحميد مجدي، ياسمين فرج، محمد أشرف، ميسرة، كتب أشعار العرض أحمد شاهين والموسيقى والغناء محمد الصاوي



سمر السيد



د. أحمد نوار

نهر الإبداع

ثلاث سنوات من الحلم، ثلاث سنوات من الإنجازات.. من المشاعر الفياضة ومن الجهد المخلص فى محبة الوطن يالها من كلمة صغيرة لكنها تحمل بين حروفها معنى قيمة العمل والدأب والإصرار..

إن أبناء الهيئة كانوا ولايزالون العدة القوية التى انبنت عليها كل هذه الأنشطة التى جابت مصر من مؤتمرات وفعاليات فنية وثقافية تقدم الفن والتنوير لأبناء الوطن بمحبة وإخلاص فضلاً عن الافتتاحات المتوالية لقصور وبيوت ومكتبات الثقافة فى جميع أقاليمها.

ولا أخفى أننى لم أحقق كل ما حلمت به وما طمحت إليه، لكننى أقول بيقين إننى راض عما تحقق من إنجازات مهمة خاصة بعد فترة انعدام الثقة فى الهيئة بعد حريق بنى سويف.

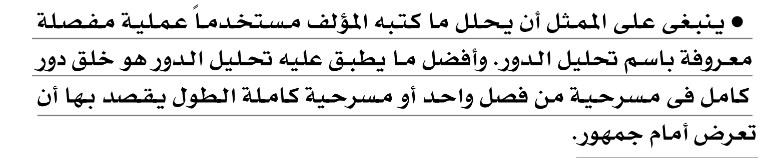
لقد كان العبء ثقيلاً، لكننا كنا نتسلح بالحلم وبالدأب والصبر من خلال الانضباط الإدارى وتدريب العاملين عبر عدد كبير من الدورات المهمة التى أثمرت عدداً من الكوادر التى تقود العمل بثقة.

إن هيئة قصور الثقافة بمثابة الأرض التى تمنح مصر خيرها الفنى من أدب وفن ومسرح، وتصدر هذا الخير للعاصمة، بل للدنيا بأكملها حين نرى روادها وفنانيها ومثقفيها يجوبون بأفكارهم وإبداعهم كل أقطار الوطن العربى والعالم ليعلنوا عن جديدهم.

لقد كانت هذه السنوات علامة فى حياتى وثمرة بل شجرة عظيمة أستطيع أن أضعها فى حديقة الإنجاز لتظل إبداعى وتاريخى الثقافى وأنا على ثقة أن التاريخ يعرف أقدار الناس وإنجازهم.

لقد منحنى الصديق الفنان فاروق حسنى ثقته الكبيرة منذ 21 عاماً وفى كل موقع توليته منحنى سلطة وزير وهو ما يؤكد على قدرته الرفيعة فى اختيار رجاله الذين يعملون معه فى المنظومة الثقافية الرائعة التى يقودها، وأتمنى أن يوفق الله من سيأتى لرئاسة هذه الهيئة التى تستحق كل احترام وتقدير وهى إحدى مؤسساتنا الثقافية العريقة والعملاقة فى آن واحد.

• جمعية النهضة العلمية "الجزويت" تستقبل حاليا طلبات راغبى الالتحاق بورشة تعلم فنون المايم.


• ينبغى على الممثل أن يحلل ما كتبه المؤلف مستخدماً عملية مفصلة معروفة باسم تحليل الدور. وأفضل ما يطبق عليه تحليل الدور هو خلق دور كامل فى مسرحية من فصل واحد أو مسرحية كاملة الطول يقصد بها أن تعرض أمام جمهور.



غناء شعبى وحفل شاى.. فى افتتاح مهرجان المسرح الوطنى الجزائرى

«إنها ليلة من ألف ليلة.. ليلة من ليالى الجزائر السعيدة.. ليلة مقتطفة من بستان الفرح والمتعة والفائدة فى جزائر النهضة الثقافية الكبرى، ومما زاد فى بهاء هذه الليلة وبهجتها هذه الوجوه النيرة التى أضاءت سماء المسرح فى الوطن العربى ولونت الفضاء بأجمل الألوان وعبقته بأطيب النسائم والريحان، فأهلا وسهلا بكم عندنا أو بنا عندكم فنحن الضيوف وأنتم أصحاب المنزل».

بهذه الكلمات التى تشع أملا ابتدأت السيدة خليدة تومى وزيرة الثقافة الجزائرية كلمتها التى افتتحت بها مهرجان المسرح الجزائرى على خشبة بشطارزى الذى يعتبر أول المسارح الجزائرية، والذى يمثل الكثير لدى المسرحيين الجزائريين والعرب حيث اعتلت خشبته هامات وقامات مسرحية عظيمة من مختلف بلدان العالم.

بدأت فعاليات حفل الافتتاح بغناء شعبى مع ديكور مسرحى «خيمة وبساط صحراوى واحتفال شاى تقليدى» استقبلت فيه السيدة خليدة تومى، وبصحبتها الفنان الكبير أمحمد بن قطاف مدير ومحافظ المهرجان، نجوم الإبداع المسرحى من الجزائر والوطن العربى، ثم جاءت كلمة بن قطاف معبرة عن معانى الحب والتواصل بين الأجيال، كما أكد بن قطاف على ضرورة فتح عهد جديد فى المشهد الثقافى المسرحى الجزائرى والعربى على حد السواء تلوح فى آفاقه تباشير الحوار الحضارى، عهد يقوم على واجب التواصل المقدس ويتخذ من الاستمرارية شعاره الذهبى ويمد بصورة الإبداع والمساءلة يأخذ فيها الكبير بيد الصغير لتصبح خشبة المسرح هى الفضاء الأوسع للتعبير عن الوجدان العربى.

عبدالرحمن أبوزهرة أثناء استلام الجائزة

ثم تم تكريم الفنانين فاطمة رقراقى وملكة العمرى من المغرب، مجد القصص من الأردن، يوسف العانى من العراق، جميل الجودى من تونس، صباح الجزائرى، وإسكندر عزيز من سوريا، كما تم تكريم الفنانين الكبيرين جلال الشرقاوى وعبد الرحمن أبو زهرة من مصر.


محمد بن قطاف

وتشترك فى مسابقة مهرجان هذا العام عرض «الحوات والقصر» للمسرح الجهوى قسنطينة، «الخردة» لفرقة الإبداع المسرحى تبسة، «التقرير» للمسرح الجهوى بجاية، «القطار الأخير» للمسرح الجهوى وهران، «إنسوا هيروسترات» للمسرح الوطنى الجزائرى، «فوضى الأبواب» للمسرح الجهوى باتنة، «السيد بوناتيلا وتابعه ماتى» لتعاونية الديك لسيدى بلعباس، «دعاء الحمام» للمسرح الجهوى تيزى وزو، «مبنى للمجهول» للمسرح الجهوى عنابة، «فالصو» للمسرح الجهوى بلعباس، وهذه العروض تقام كلها على خشبة مسرح بشطارزى بالعاصمة الجزائرية بساحة بورسعيد.

أما العروض المقدمة خارج المنافسة فهى العروض العربية والتى تقدم على خشبة مسرح الموقار، وهى «بيت الدمية» لمسرح القصبة من فلسطين، «الهروب إلى لا أين» لفرقة أكيتو من السويد، «تحت برج الديناصور» لكريتيس للإنتاج من تونس، «التقاعد لغينيا»، غوتية للمسرح الوطنى الجزائرى، «نساء لوركا» لمحترف بغداد المسرحى من العراق، «هشومة» لمسرح محمد الخامس من المغرب، «مهنة العيش» لمسرح لونش من فرنسا، وتخلف العرض المصرى «الحلم والحقيقة» عن المشاركة.

تكونت لجنة التحكيم العربية هذا العام من الفنانين «السيد أحمد أقومى رئيسا، فضيلة حشماوى، ومحمد شرقى من الجزائر، عزيز خيون من العراق، الدكتور عمرو دواره، وانتصار عبد الفتاح، محمد البهجاجى من المغرب، وعبد العزيز العسيرى من السعودية والدكتور نادر القنة من الكويت».

أما المحاور التى نوقشت عبر فعاليات الملتقى العلمى بالمهرجان فحملت عنوان «المسرح والمحيط الاجتماعى.. التأثير والتأثر» وذلك وصولاً إلى استراتيجية للتقريب بين الفاعلين والمبدعين المسرحيين من خلال مد جسور مع كل فئات المجتمع خاصة الشباب والطلبة والمتمرسين الذين سينخرطون فى خطة يكونون فيها بداية متفرجين ومتلقين ثم يتحولون إلى فاعلين فى نهاية المطاف.

هذا ويقدم المهرجان جائزة «مصطفى كاتب العربية للأبحاث والدراسة المسرحية» تخليدا لاسم الكاتب المسرحى الكبير «مصطفى كاتب» الذى ارتبط بمسار المسرح الجزائرى، وكان شاهداً على الكثير من التحولات التى شهدها الحقل الثقافى، لذا جاءت هذه الجائزة كترجمة حقيقية لإنجازاته وخدماته وتضحياته للوطن وهذه الجائزة تقف فى مصاف الجوائز العربية الكبرى التى تهتم بالإبداع المسرحى، وقيمتها المالية تتجاوز 250 ألف دولار وقد أنشئت هذه الجائزة استجابة لتوصيات الملتقى العلمى للمسرح العربى «المسيرة والتحديات» خلال العام الماضى فى طبعته العربية بمناسبة الجزائر عاصمة للثقافة العربية 2007.

الجزائر:

صفاء البيلى

الإضراب الكبير.. التاريخ الفلسطينى فى عرض مسرحى مدرسى


عادل الطويسى

اشتمل الحفل الذى نظمته مدرسة الرائد العربى فى فلسطين على لوحات دبكة لفرقة منتدى بيت المقدس، وعرض مسرحى بعنوان «الإضراب الكبير» من تأليف روضة الفرخ الهدهد، وإخراج العراقى مظفر الطيب.

أقيم الحفل فى إطار تخريج الدفعة العشرين للمدرسة برعاية رئيس اللجنة التأسيسية لمدينة الحسن العلمية د. عادل الطويسى، على مدرج إسحاق خورشيد فى مبنى الجمعية الثقافية العربية.

قال المخرج الطيب عن مسرحيته: تتناول أحداثها أعظم إضراب سلمي شهده التاريخ المعاصر فى فلسطين 1936 ، الذى بدأ فى شارع إسكندر عوض فى مدينة يافا، وانتشر فى غالبية المدن الفلسطينية آنذاك، ودام قرابة الستة أشهر احتجاجا على هجرة وتدفق اليهود إلى الساحل الفلسطينى وذلك بالتنسيق مع البريطانيين، حيث كان هذا الإضراب أكبر تعبير حضارى سلمي من قبل الفلسطينيين .

وأضاف: وبذلك استطاعوا بهذا الإضراب أن يوصلوا إلى العالم البعد الثقافى والحضارى للشعوب الإسلامية والأمة العربية وخصوصا الشعب الفلسطينى، وبرهنوا على مدى قوة التلاحم الاجتماعى بين مكونات الشعب الفلسطينى من جهة، ومن جهة أخرى ترابطه الحضارى مع الأمة العربية .

شادى أبو شادى

التمثيل والإخراج المسرحى.. فى «ورشة» بحرينية

يستعد «مسرح الريف» البحرينى لتدشين ورشته التدريبية الأولى للمخرجين، والتى تنظمها لجنة التدريب والتطوير من أجل تطوير أداء المخرجين واكتشاف المواهب الإخراجية والتمثيلية، من خلال تدريبات مكثفة بين ثلاث فرق يقودها فنانو الريف: جاسم أحمد طلاق، وجاسم محمد منصور، وعهود فاضل، التى تدخل الإخراج للمرة الأولى بعد مشاركتها فى اختيار المؤثرات الموسيقية فى مسرحية «المبجل»، وتصميم الرقصات التعبيرية فى مسرحية الأطفال «فلة المسحورة» التى قدمها المسرح.

قال رئيس لجنة التدريب والتطوير بالمسرح مهدى سلمان عن الورشة إن المسرح بعد تقديمه أعمالاً مسرحية كثيرة ولعل أبرزها مشاركته فى مهرجانى مسرحيى «أوال والصوارى» يسعى لتجديد الروح الفنية فى المسرح وتجهيز الكوادر الجديدة لخلق صف ثان يكون قادراً ومؤهلاً للاستمرار، والورشة من أهم أهدافها كسر حواجز التخوف والإحجام عند الموهوبين، وسوف تختار اللجنة نصاً تدريبياً واحداً يتصدى له المخرجون الثلاثة مع ممثلين مختلفين، فهى ورشة عمل للمخرج والممثل والإضاءة والسينوغرافيا، وتعتمد الورشة أيضاً على وضع عقبات معينة ومدروسة فى سبيل أن يفعل المخرجون أدواتهم وأخيلتهم من بين هذه العقبات «النص الموحد والفضاء المسرحى وأدوات السينوغرافيا» ليصل المخرجون إلى حلول واقتراحات كل بحسب رؤ يته.

وعن برنامج الورشة أكد رئيس اللجنة أنها تبدأ بإعطاء الفرصة للمواهب الإخراجية لكى تبدأ العمل التنافسى وتتعامل مع جميع العقبات لتقديم عرض مسرحى مدته نصف ساعة فقط بالإضافة إلى دور الندوات فى موضوعات إثرائية للمتدربين حول الموضوعات: «ضرورة النص وكيفية تأليفه، الإخراج الخصب، لماذا الإضاءة والسينوغرافيا والديكور، الخدمات الإنتاجية لعرض مميز».


عفت بركات

مروان رحبانى فى القاهرة استعداداً لـ«زنوبيا»

يزور المخرج اللبنانى مروان الرحبانى القاهرة هذا الأسبوع لمتابعة الإجراءات النهائية لعرض المسرحية الموسيقية "زنوبيا" لمنصور الرحبانى فى مصر فى منتصف (يوليو) المقبل. مديرة مؤسسة "ميديا فغنن" المنظمة للعرض دينا أبو زيد اليوم قالت إن العرض أحد أكبر العروض المسرحية العربية ويتم تنظيمه فى مصر تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية ، وأشارت إلى إقامة مسرح ضخم فى الهواء الطلق ويتسع لحوالى 3000 متفرج. يشارك فى العرض المسرحى 130 ممثلا يقومون بتجسيد المعارك التى دارت بين مملكتى "تدمر" و"روما" على خشبة المسرح العملاق إضافة إلى 150 خبيرا تقنيا وفنيا من لبنان وأوربا للمساعدة فى إعداد المسرحية التى تلعب بطولتها المطربة اللبنانية كارول سماحة والممثلان غسان صليبا، وأنطوان كرباج.

عرض زنوبيا

عرض سلطانة

«سلطانة» تحتفل باليوم الوطنى للمسرح

تخليدا لليوم الوطنى للمسرح وبدعم من وزارة الثقافة، قدمت جمعية الجدار الرابع للمسرح والفنون الجميلة بفاس المغربية الأسبوع الماضى مسرحية «سلطانة» بقاعة المركز الثقافى بجرادة، بحضور جمهور كبير من أبناء المدينة.

جمعية الجدار الرابع للمسرح والفنون الجميلة تأسست سنة 1991 ، وأنجزت أعمالا مسرحية عديدة، كما ساهمت فى العديد من الملتقيات والمهرجانات المحلية والوطنية وتعمل جاهدة على تنشيط الحركة المسرحية بمدينة فاس وخارجها كما تقوم الجمعية ببعض الورش التدريبية فى المجال المسرحى.

«سلطانة» تأليف: سعد الله عبد المجيد، إخراج حميد الرضوانى.

• فرقة حسب الله تفتح فعاليات البرنامج الثقافى الثالث للجزويت "مواطنون أم رعايا" الذى يبدأ فى 19 يونيه الجارى.



• ينبغى أن يعتمد الممثل أيضاً على عامل غريزى وعلى مهارات التمرين التى تعلمها حتى الآن. وينبغى أن يتعلم أن يقف فى فعل اللحظة وينبغى كذلك أن يتعلم الثقة بعلاقات الشخصية فى مشاهد مختصرة.





الرقص الحديث يضيئ المسارح

دورة مهداة إلى روح «موريس بيچار»

15 فرقة فى 19 يوماً من الرقص الحديث

إلى روح الفرنسى «موريس بيچار»، الأب الروحى لفن الرقص الحديث، أهدى وليد عونى المدير الفنى لمهرجان الرقص المسرحى الحديث دورة هذا العام من المهرجان، والتى بدأت فعالياتها على خشبة المسرح الكبير بدار الأوبرا مساء الاثنين الماضى بعرض «شهر زاد - موناليزا» إخراج وليد عونى.

تحمل دورة هذا العام صبغة مصرية خالصة حيث تشارك فيها 15 فرقة مصرية تعرض أعمالها على مسارح الجمهورية، سيد درويش والمسرح الصغير بدار الأوبرا.

ويكرم المهرجان الإعلامية سلمى الشماع، الناقدة عبلة الروينى، الفنان صلاح مرعى، الدكتورة أحلام يونس، المهندس بدر الزقازيقى، والدورة بأكملها مهداة إلى «بيچار» الذى رحل يوم 22 نوفمبر 2007.

وبالتزامن مع عروض المهرجان يعرض نادى السينما فى دار الأوبرا 3 أفلام من أعمال موريس بيچار هى طقوس الربيع، حياة راقص، الفرقة، شهرزاد.

افتتح المخرج وليد عونى المهرجان بعرضه «شهرزاد - موناليزا» الذى يضع لصوت شهرزاد أغانى نساء إيران، وكردستان، ولبنان، والمغرب، وتركيا، ويكشف أسرار شهرزاد النسائية ويتفاعل مع ابتسامة الموناليزا السرية.

عرض «شهرزاد - موناليزا» يومى 3 و4 يونيه على المسرح الكبير بدار الأوبرا، وعلى مسرح سيد درويش يعرض اليوم 5 يونيو عرضا «اختلفت الأحداث والمعنى واحد» إخراج صلاح البروجى، ثم الجديدة للمخرج ياسر نبيل.

يوم 7 يونيه وعلى مسرح سيد درويش يقدم المخرج عمر غايات وفرقة ستوديو مورونى «العابرون»، ويقدم ميريت ميشيل عرض «شوية شوية».صلاح البروجى وياسر نبيل يقدمان مرة أخرى يوم 8 يونيه على مسرح الجمهورية، بينما تقدم «نورا أمين» وفرقة لاموزيكا عرض «قط يحتضر» على المسرح الصغير بدار الأوبرا.

وعلى مسرح سيد درويش يقدم المخرج أدهم حافظ وفرقة دراسات حركية عرضا بعنوان «جسم - هو ده؟» يوم 9 يونيو، وعلى نفس المسرح يقدم أيمن قاسم «مذاق من خوفى» الذى يعاد تقديمه على مسرح الجمهورية يوم 10 يونيه.

عروض «مذاق من خوفى»، «العابرون»، «شوية شوية»، تنتقل إلى مسرح الجمهورية لتقدم على التوالى يوم 11 يونيو.

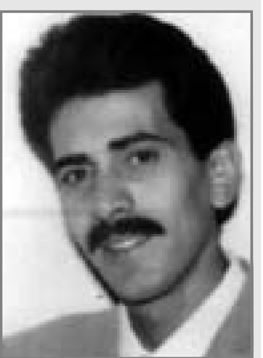
حافظ زليط ولفرقة حركة يقدم عرض «وحم»، ويقدم محمد رشدى «عطر الحب» على المسرح الصغير بدار الأوبرا يوم 13 يونيه، بينما يقدم أحمد سمير والفرقة الأكاديمية للرقص الحديث على مسرح الجمهورية «مشاوير» يوم 14 يونيو.

يوم 16 يونيه وعلى مسرح الجمهورية يقدم محمد حبيب «أبريل 2030» ويقدم محمد فوزى وفرقة ستوديو منصور 95 «حديقة الحيوان» بينما يقدم حافظ زليط «وصمة».

ويقدم تامر فتحى ومدرسة الرقص الحديث «نص ساعة» يومى 18 و19 يونيو على مسرح الجمهورية.

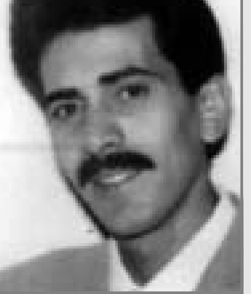
ومن مدرسة الرقص الحديث أيضاً يقدم «مناضل عنتر» عرض آلات على مسرح الجمهورية يوم 20 يونيه.

فى اليوم الأخير للمهرجان 21 يونيه يقدم محمد فوزى «حديقة الحيوان» ومحمد حبيب «أبريل 2030» على مسرح سيد درويش.



عبلة الروينى

تكريم سلمى الشماع وصلاح مرعى وعبلة الروينى و3 أفلام على المسرح المكشوف



سلمى الشماع



مسابقة للإبداع المسرحى.. برعاية «أنصار التمثيل»



سهير المرشدى

ينتهى يوم الثلاثاء 10 يونيه لمقبل تلقي طلبات الراغبين فى المشاركة فى مسابقة «جمعية أنصار التمثيل والسينما» الأولى، والتى تشمل مجالات التمثيل والتأليف والإخراج المسرحى، وكذلك كتابة وإلقاء الشعر.

وتقيم الجمعية برئاسة النجمة سهير المرشدى مهرجانها الأول للإبداع الفنى، والذى يستمر لمدة خمسة أيام تنتهى بإعلان الجوائز يوم 20 يونيه المقبل.

تهدف المسابقة لتنمية الخبرة الحياتية والفنية وتعميق القيم الإنسانية لدى «النشء»، وخلق الوعى المسرحى والأدبى لدى المبدع، وتشجيع الفنانين والمثقفين والمبدعين فى العالم العربى على الإبداع الراقى رفيع المستوى فى مجالات التمثيل والإخراج والتأليف والشعر والإلقاء.

إصرار الشريف



كرنك نجيب محفوظ بالساقية

على مسرح ساقية الصاوى بالزمالك عرضت مساء السبت الماضى مسرحية «الكرنك» عن رواية الكاتب نجيب محفوظ والإعداد لهانى الجزيرى، تمثيل: داليا عبد الوهاب، محمد عبد الحميد، هانى الجزيرى، محمد فتحى، أسماء عبد الله، محمد مجدى، إسلام سعد، أحمد منسى، محمد نور، حامد حسين، الأشعار والألحان د. ناجى نجيب والموسيقى لإسلام عبد السلام، إضاءة اسكوندو، والإخراج لأحمد الفرماوى.

ديكتاتور سعيد حجاج الديمقراطى.. يزور روض الفرج



سعيد حجاج

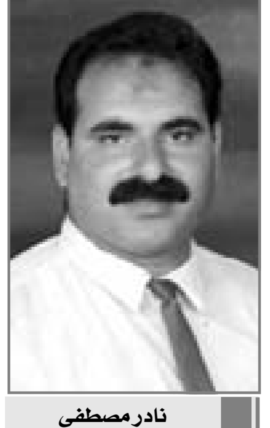
على مسرح قصر ثقافة روض الفرج يتم تقديم مسرحية «الديكتاتور الديمقراطى» للمؤلف سعيد حجاج، إخراج فكرى سليم، وتقدمها فرقة ثقافة الريحانى فى إطار خطة عروض مسرح الأقاليم للعام الحالى.

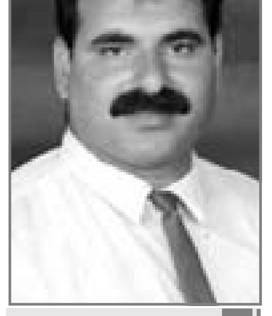
المسرحية تمثيل سحر عبد الحليم، سمير بدير، محمد زكى، أحمد بكرى، منير يوسف، فاطمة بيومى، صلاح الخطيب، ماجد لطفى، محمد خليل، طارق مختار، حسن عبد المعطى.

ديكور محمود جمال، موسيقى وألحان سامح بدوى، والاستعراضات لمحمد سعد.

سمر السيد

الملك يموت أول يونيه.. فى كفر سعد

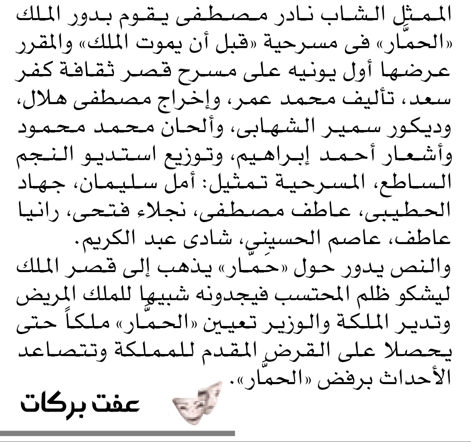




نادر مصطفى

الممثل الشاب نادر مصطفى يقوم بدور الملك «الحمار» فى مسرحية «قبل أن يموت الملك» والمقرر عرضها أول يونيه على مسرح قصر ثقافة كفر سعد، تأليف محمد عمر، وإخراج مصطفى هلال، وديكور سمير الشهابى، وألحان محمد محمود وأشعار أحمد إبراهيم، وتوزيع استديو النجم الساطع، المسرحية تمثيل: أمل سليمان، جهاد الحطيبى، عاطف مصطفى، نجلاء فتحى، رانيا عاطف، عاصم الحسينى، شادى عبد الكريم.

والنص يدور حول «حمار» يذهب إلى قصر الملك ليشكو ظلم المحتسب فيجدونه شبيهاً للملك المريض وتدبر الملكة والوزير تعيين «الحمار» ملكاً حتى يحصلا على القرض المقدم للمملكة وتتصاعد الأحداث برفض «الحمار».



عفت بركات

• مسرحية "من المخرج" تعرض الثلاثاء القادم بالجزويت وهى نتاج ورشة عمل أشرف عليها المخرج محمد حمدى.

• تمثيل القيم المتناقضة يكون تقنية دافع وانفعال فعالة لاستخدامها فى المشاهد المقتطفة. لو كان النص يتطلب بوضوح الغضب، قم بتمثيل الحب أو السعادة كانفعال فى مكانه. بعبارة أخرى، حدد الانفعال وانفعاله المرتبط به واعكس القيم.



بعد 30 عاماً

المسرح الحر يعود مع «الناس اللّى تحت»

تشارك الجمعية الثقافية للمسرح الحر فى الدورة الثالثة للمهرجان القومى للمسرح المصرى بعرض "الناس اللى تحت" إعلانًا عن عودتها للحياة بعد توقف طال ثلاثين عامًا.

المخرج هشام جمعة رئيس مجلس إدارة الجمعية بدا متفائلاً بالمشاركة رغم العقبات العديدة التى واجهت مشروع إحيائها وفى مقدمتها بالطبع التمويل والاستراتيجية.

حدثنى أولاً عن العرض الذى سيحمل اسم الجمعية لأول مرة بعد ثلاثين عاماً من الغياب؟

العرض عن نص هو الأشهر للراحل نعمان عاشور يقدمه المخرج إسلام إمام.

وقد سبق وقدمته الفرقة فى الخمسينيات، ونعيد تقديمه فى إطار خطة الريبرتوار، ولقد سعينا للمشاركة فى مهرجان المسرح القومى هذا العام لأنها فرصة ذهبية لتقديم عرض من إنتاج الفرقة دون ميزانية تذكر، فى مهرجان تقيمه وزارة الثقافة التى نحاول جذب انتباهها لنا لتدعمنا. وسوف نكتب فى (البامفلت) أسماء أبطال العرض القدامى وأمامهم أسماء الأبطال الحاليين من الشباب كنوع من استثارة الطاقات للشباب المشارك.

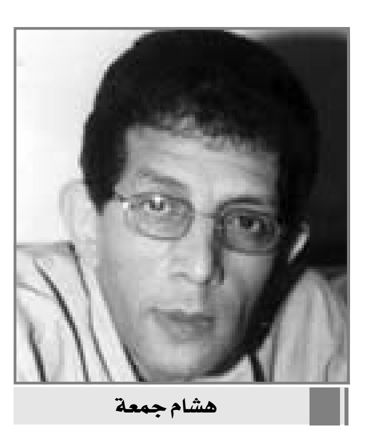
ويخرج العرض إسلام إمام وهو مخرج شاب شاهدت له عرضًا مهمًا فى فبراير ٢٠٠٥ بعنوان "تحب تموت إزاى" على الطليعة وأعجبت كثيرًا، أما الديكور فهو لوحيد السعدنى، الموسيقى لعمر عبد العزيز، الملابس سيقوم كل ممثل بشراء ما يلائم دوره بعد توجيهات المخرج ومصمم الديكور لهم. ويشارك بالتمثيل محمد على، نجاح حسن، مصطفى عز الدين، إصرار الشريف، أمير فهمى، جيهان يسرى، ياسر الطويجى، محمد على الدين، عماد حمدى، أحمد الحلوانى، خالد السعداوى، هناء مسعد.

ألا تتفق معى فى أن انطلاقة الفرقة تأخرت كثيرًا؟

فتش عن التمويل! فتقديم عرض مسرحى حاليًا يتكلف على الأقل ٢٥٠ ألف جنيه، والجمعية ليس لديها أى مصدر للتمويل وفى حين كان الأعضاء القدامى يعتمدون على التمويل الذاتى، حيث يدفع الواحد منهم ١٠٠ جنيه لتمويل العرض، وهو أسلوب غير متاح حاليًا، لذلك نبحث عن جهات داعمة، وخاطبنا وزارة الثقافة، والمجلس الأعلى للشباب والرياضة، ولم نتلق ردًا حتى الآن، أو نستعد لمخاطبة رجال الأعمال والمنظمات الدولية المهتمة بفن المسرح.

وكيف مولت أنشطة الجمعية الأخرى؟

عندما تسلمت رئاسة الجمعية كان رصيدنا فى البنك حوالى ٢٣٠٠ جنيهًا، وقد أنفقنا أنا ومصطفى



هشام جمعة



هشام جمعة: نشارك فى المهرجان القومى هذا العام لنلفت نظر الوزارة



جابر أمين الصندوق ثلاثة أضعاف هذا المبلغ حتى الآن من جيوبنا على إيجار المكان ورواتب للموظفين والدعاية، ولكننى أؤمن أن الدعم المادى سيتوفر يومًا ما والأهم هو أن أحافظ على رأس مال الفرقة الفنى، فجميع الأعضاء كفاءات ممتازة فى الإخراج والتمثيل والديكور، ولقد اتفقنا جميعًا حتى لا تتوقف الفرقة مرة أخرى أن نعمل كمتطوعين ونتنازل عن أجورنا فى أى نشاط ولو مؤقتًا.

تبدو غير راض عن رد فعل الجهات التى طلبت منها الدعم؟

هذا حقيقى فنحن لسنا نبتًا شيطانيًا، نحن أول فرقة حرة على مستوى مصر، وأفرادها أعضاء بنقابة المهن التمثيلية، ومؤسسوها من عظماء المسرح ورموز الفن فى مصر، فكيف لا نلقى اهتمامًا أو دعمًا؟! وكنت أتوقع اهتمامًا أكبر من وزارة الثقافة، فالفنان فاروق حسنى دائمًا ما يتحدث عن أهمية الفرق المستقلة باعتبارها جزءًا أساسيًا من الحركة المسرحية المصرية، والأسبوع الماضى كان د. فوزى فهمى فى اجتماع لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة وتحدث عن أهمية المسرح المدرسى والفرق المستقلة.

هناك أماكن أخرى لا تنتظر الدعم الحكومى ويمولون أنفسهم عن طريق إقامة ورش إعداد ممثل أو فى الإخراج بمقابل مادى يستخدم فى النشاطات الأخرى؟

هذه المراكز "تسترزق" تحت اسم الفن، وما تفعله "سبوبة" للحصول على المال دون أدنى استفادة للدارسين ولا يمكن أن أحول الجمعية إلى مكان تجارى كما يفعلون، ولكن من الممكن أن نستقبل الأكاديميين أعضاء الفرقة فى إقامة ورش تدريبية لأعضاء الفرقة مجانًا.

وما هى الأنشطة التى قامت بها الجمعية؟

لأننا جمعية ثقافية تهتم بالمسرح فقد وضعنا خطة سنوية لإقامة مجموعة من الندوات عن المسرح والسينما وبدأنا بندوة عن مسرحية "الملك لير" واستضفنا فيها النجم يحيى الفخرانى والمخرج أحمد عبد الحليم وأحمد سلامة وأدارها الناقد مهدى الحسينى، ونحن بصدد تكرار التجربة مع عروض أخرى.

هل هناك أنشطة أخرى؟

ننشئ حاليًا موقعًا إلكترونيًا سيعمل خلال أيام، يوثق للفرقة، وما قدمته من أعمال، ومخرجين وكتاب..

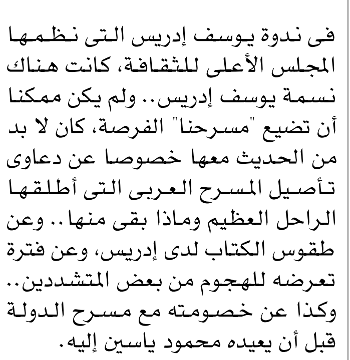
وعنوانه هو:

WWW.ELNASTAHALHOR.COM

هبة بركات

تحدثت عن طقوسه فى الكتابة.. وخلافه مع مسرح الدولة

د. نسمة يوسف إدريس: دعوات والدى لتأصيل المسرح العربى ماتت بموته



فى ندوة يوسف إدريس التى نظمها المجلس الأعلى للثقافة، كانت هناك نسمة يوسف إدريس.. ولم يكن ممكنا أن تضيع "مسرحنا" الفرصة، كان لا بد من الحديث معها خصوصا عن دعاوى تأصيل المسرح العربى التى أطلقها الراحل العظيم وماذا بقى منها.. وعن طقوس الكتاب لدى إدريس، وعن فترة تعرضه للهجوم من بعض المتشددين.. وكذا عن خصومته مع مسرح الدولة قبل أن يعيده محمود ياسين إليه.

سألنا نسمة يوسف إدريس:

بعد تخصيص جائزة فى القصة القصيرة باسم يوسف إدريس متى تخصص جائزة مسرحية باسمه؟

فأجابت:

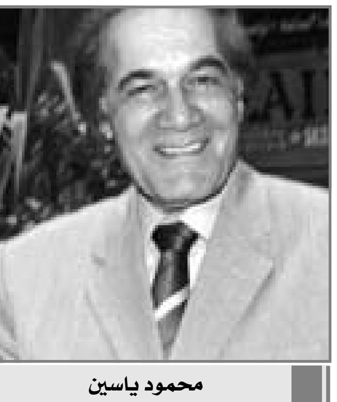
"نأمل أن يتم ذلك قريبًا بإذن الله، وتخصيص جائزة فى القصة القصيرة باسمه يعد بداية جيدة".

دعاوى تأصيل المسرح العربى التى أطلقها يوسف إدريس ماذا تبقى منها الآن؟

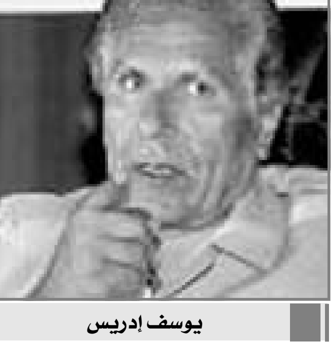
كان والدى يأمل فى مسرح عربى ونهضة ثقافية متكاملة على أساس قومى ولكنه وحده لا يستطيع أن يفعل ذلك، والمشكلة أنه بسبب غياب التنظيم وهى آفة تعانى منها حياتنا الثقافية، تظل أى جهود أو دعوات فردية رهينة بحياة أصحابها، ومن ثم تموت بحوثهم".



نسمة يوسف إدريس



محمود ياسين



يوسف إدريس

دعوات التأصيل تلك هل تتعارض مع التوجه التجريبى فى المسرح؟

أعتقد أنه لا تعارض بين الاتجاهين بل يضفى المزج بينهما على العمل قيمة كبرى، الأمر يشبه الغناء والموسيقى، ليس ضروريًا أن نرفض الآلات الموسيقية الحديثة ونركز فقط على القانون والعود، وبالنسبة للمسرح ما المانع أن نستخدم الفولكلور وكل ما هو مصرى متأصل فى العروض التجريبية، ولقد حاول يوسف إدريس ذلك فى مسرحيات مثل "البهلوان".





طقوس الكتابة لدى يوسف إدريس كيف كانت؟

"كان والدى يحب أن يجلس فى صمت قبل أن يكتب كى يتعايش أولاً مع ما سيكتبه، ويظل يتناول فناجين القهوة، ورغم أنه كان يكتب بالنهار إلا أنه كان يسدل الستائر الكثيفة لدرجة الإظلام، فقد كان ضوء الشمس يعيقه أثناء الكتابة، ويستغرق بعد ذلك فى كتابته لدرجة الانعزال عن الدنيا، أحيانًا كان يظل متيقظًا لأكثر من ثلاثة أيام كى يكتب، وحين ينتهى من كتابة شىء يقرأه على والدتى".



لماذا اعتزل يوسف إدريس مسرح الدولة لفترة طويلة؟

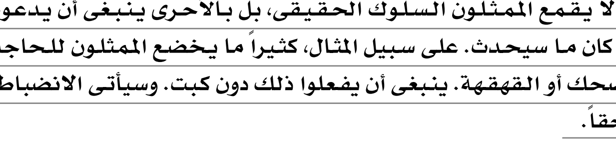
اعتزل والدى العمل مع مسرح الدولة حتى صالحه الفنان محمود ياسين حين كان مديرًا للمسرح القومى، وحادثه هاتفيًا طالبًا منه تقديم مسرحية "البهلوان" على مسرح الدولة وقد نالت نجاحًا كبيرًا حين عرضت.. وكان سعيدًا لهذا النجاح، وإذا كان السؤال هل يعتزل مؤسسة المسرح لخلاف مع أحد أفرادها فهذا الأمر يختلف من أديب لآخر. ولقد كانت هذه طريقة يوسف إدريس إذ كان متفاعلاً مع كل ما حوله، لدرجة أنه كان دائمًا يقول أنا لا أستطيع أن أرى بيتى يحترق فأتركه لأكتب قصة.



محمد عبد القادر

• مسرحية "قهوة سادة" يتم عرضها حاليا بمركز الابداع الفنى من إخراج خالد جلال، وبطولة طلاب استوديو التمثيل.





• ينبغى ألا يقمع الممثلون السلوك الحقيقى، بل بالأحرى ينبغى أن يدعوه يحدث أياً كان ما سيحدث. على سبيل المثال، كثيراً ما يخضع الممثلون للحاجة الملحة للضحك أو القهقهة. ينبغى أن يفعلوا ذلك دون كبت. وسيأتى الانضباط النصى لاحقاً.



المسرح المدرسى نقطة انطلاقه
عبد العاطى خليفة «طوّاف» بورسعيد

أحلامنا ضاعت فى مخازن المدينة الحرة!!

محمد عبد العاطى خليفة ممثل مسرحى له دوره البارد فى الحركة المسرحية فى بورسعيد.. بدأ رحلته أوائل الخمسينيات حينما كان طالباً فى المرحلة الابتدائية حيث تعلم أبجديات المسرح وتعود على مواجهة الجمهور وتطورت أدواته فى المرحلة الإعدادية حيث كان المسرح المدرسى مفرخة لفنانى المسرح عندما كان للمسرح قيمة ودور.

وفى المرحلة الثانوية وفى مدرسة العصفورى الثانوية للبنين كانت المرحلة التى تعد نقطة فاصلة فى تاريخه المسرحى حيث تعرف على الزملاء محمود ياسين، وعباس أحمد، وعلى فلا، والسيد طليب، وكان سمير العصفورى قد سبقهم فى التخرج والتحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة، فى هذه الأثناء تعرف على عالم المسرح فى بورسعيد، وشارك فى ثلاث مسرحيات هى «فتح مصر» تأليف وإخراج الراحل نصر الدين الغريب، والذى يعتبر «أبو» المسرح فى بورسعيد، فقبل أن يضيف إليه من حرفيات المسرح علمه أخلاقياته، ثم مسرحية «فرعون مصر» إخراج محمد متولى، ومسرحية «عبد الرحمن الناصر» إخراج عباس أحمد.

طلب منه الزملاء الحضور إلى نادى العمال فى موقعه القديم بشارع سعد زغلول وتم إجراء اختبار له وألحق بالفرقة، وهناك انضم إلى بقية الأسماء السابقة مع الفنان شوقى نعمان، وكانت بورسعيد وقتها تشهد حركة مسرحية عملاقة ورائدة حيث فرقة بورسعيد المسرحية الإقليمية، وفرقة مسرح العمال، والساحة الشعبية، ومسرح رمسيس، وكانت ببورسعيد مسارح نادى العمال ورمسيس والأولدواردو وديانا، غير مسرح المحافظة الصيفى، وكان المسرح المدرسى ساعتها فى أوجه وكانت عروضه تقام على مسرح مدرسة بورسعيد الثانوية للبنات وهو مازال موجوداً حتى الآن.

أين هذه المسارح الآن؟. يقول محمد عبد العاطى خليفة إن معظمها قد تم هدمه والبعض الآخر مغلق، فيما تحول الأولدورادو إلى مخزن لبضائع المنطقة الحرة.

نقطة تحول أخرى فى عامى 1959، 1960 حيث بدأ ينهى دراسة الثانوية ورحل بعض زملائه إلى الجامعة بالقاهرة والبعض الآخر إلى المعاهد المتوسطة.

كانت جلستهم فى بوفيه «توليس» لصاحبه اليونانى أباستولى.. وفى هذا البوفيه كانوا يتناقشون حول قراءاتهم والجديد فى المسرح وماذا سيصنعون بعد أن تركوا مدرستهم وقرروا أن يكونوا فرقة سميت فرقة مسرح الطليعة ببورسعيد وسمح لهم نادى المسرح بشارع محمود صدقى بحى الإفرنج بجوار الفنار القديم بأن يمارسوا نشاطهم به. وكانت باكورة أعمال الفرقة مسرحية «الناس اللى تحت» تأليف الراحل نعمان عاشور وإخراج محمود ياسين، ثم توالت الأعمال ومنها على سبيل المثال لا الحصر «مشهد من الجسر» تأليف آرثر ميللر، وإخراج محمود ياسين، ثم «السبنسة» لسعد الدين وهبة، وإخراج شوقى نعمان، ثم «عائلة الدوغرى» لنعمان عاشور، إخراج عباس أحمد، و«سكة السلامة» لسعد الدين وهبة، وإخراج عباس أحمد.

وتلك كانت وقفة حيث شيد مسرح ومنارة ثقافية عملاقة هى قصر ثقافة بورسعيد عام 1964، وتم دعوة فرقة الطليعة لافتتاح المسرح بعرض «عائلة الدوغرى»، وكان محمد عبد العاطى خليفة يؤدى دور «الطواف» ومازال مشهوراً به وأحياناً يدعى به، ثم «سكة السلامة» وكان يؤدى فيها دور «سائق الأوتوبيس» ومازال يعتز بهذه الأدوار حتى الآن.

أصبح قصر الثقافة داراً ومقراً لهذه الفرقة، وأصبح منذ هذا التاريخ هو والمجموعة يكونون فرقة قصر ثقافة بورسعيد المسرحية، وكان موقع القصر حينها فى منطقة شعبية حيث سكان الإيواءات وناصر ومساكن الحرية والأمين ولم تكن لهم علاقة بالمسرح ولكن مع تكرار العروض أصبحوا جمهور المسرح الذى بدأ يتذوقه بل إن بعضهم أصبح من نجومه وبدأ الشباب من أهل المنطقة يتوافدون على القصر طالبين الانضمام إلى الفرقة وقررت المجموعة عمل ورشة مسرحية كان أبرز المشاركين فيها من الشباب د. سخسوخ، وحمدى الوزير، ومراد منير، وعادل برهام، والعربى برهام.

ويقول عبد العاطى خليفة إنه يعتز بجهده المتواضع الذى شارك فى تكوين هؤلاء الشباب.

واستمر النشاط حتى عام 1969 وكانوا يجرون بروفات مسرحية «ملك الفقر» إخراج الفنان سمير العصفورى ودوت أصوات القنابل والصواريخ حيث كان الوطن فى ذروة معارك الاستنزاف وتقرر تهجير مدن القناة، ولم تعرض المسرحية.

وعقب العودة من التهجير عام 1974 وكانت أشياء كثيرة قد تغيرت فى بورسعيد حيث استقر البعض فى المهجر بينما عاد البعض الآخر ومعه مواطنون من أهالى المهجر، وكانت تلك الفترة بمثابة نقلة أخرى فى حياته الفنية حيث تم دعوته من فرقة بورسعيد المسرحية الإقليمية للمشاركة فى مسرحية «الخماسين» تأليف أحمد أبو النور، وإخراج ماهر عبد الحميد، ومن هنا بدأت علاقته بالفرقة، ولكنه كان مقلاً فى أعماله حيث شارك فى مسرحية «عاليها واطيها» من تأليف وإخراج السيد طليب، ومسرحية «واقدساه» تأليف يسرى الجندى وإخراج صلاح الدمرداش، ومسرحية «أمان يا بحر» تأليف أحمد أبو النور، وإخراج رشدى إبراهيم، وغيرها من المسرحيات الجادة، وقام بإخراج مسرحية «الخريف الملتهب» من تأليفه وإخراجه عن بورسعيد 1956.

ومن الأدوار التى يعتز بها «الطواف» «سليمان السواق»، و«مر» فى «واقدساه».

ومن الأعمال المسرحية التى ساهم فى خروجها إلى النور كعضو مجلس إدارة فرقة بورسعيد المسرحية الإقليمية، ثم رئيساً لمجلس إدارتها «رأس، العش، الواغش، الدرافيل، المغفلون فى الأرض، رحلة حنظلة، اصح يا نايم، فرعون الأمريكانى»، وحالياً تجرى الفرقة البروفات على مسرحية «أخبار أهرم جمهورية» إخراج محمد المالكى، إلى جانب ثلاث تجارب لنوادى المسرح من إخراج أبناء الفرقة.

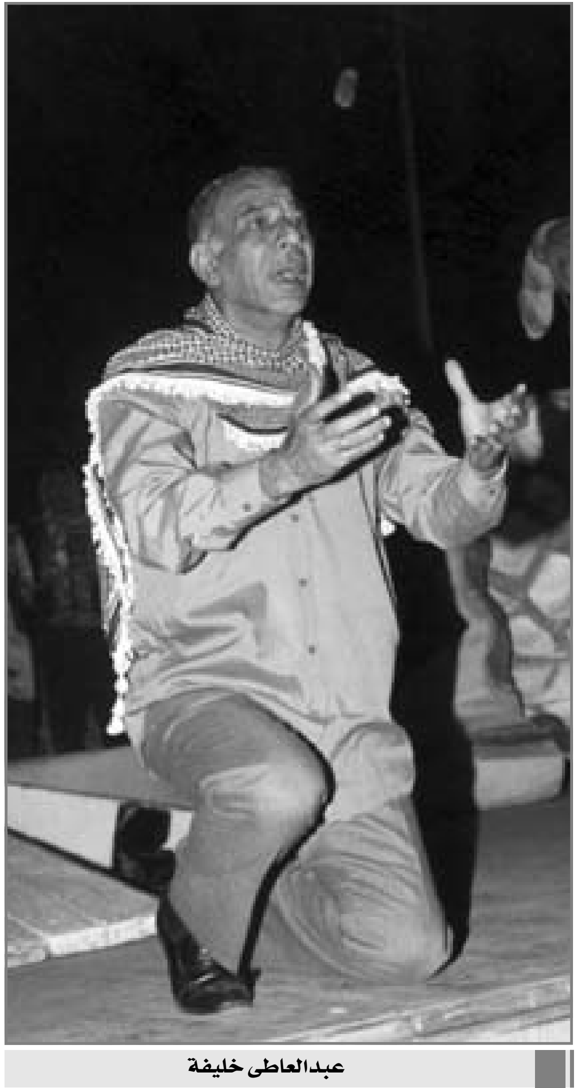
وحول طموحاته بالنسبة للفرقة يقول إن مسرح الفرقة بحى الإفرنج يخدم الثقافة الجماهيرية والمسرح فى ثلاثة أحياء هى: العرب، والشرق، وبور فؤاد، والمكان الذى توجد به الفرقة من الأماكن التراثية فى بورسعيد، وهو يحلم بتطويره وتحديثه من حيث الأجهزة، كما يحلم بأن تهتم هيئة قصور الثقافة بالدعاية للأعمال التى تقدم ببورسعيد بحيث تجتذب وسائل الإعلام لإلقاء الضوء على فنانى هذا الإقليم المتحمسين، وأن ينالهم جزء من الانتشار والشهرة للمساهمة فى حركة التنوير المسرحية التى تعمل على اجتذاب الجمهور المتعطش وتنتزعه من أمام شاشات الفضائيات التى تقدم المبتذل والغث وتبث عوامل التغريب واللهو.

مزيد من الإضاءة.. مزيد من الاهتمام.. هو ما تحتاجه بورسعيد



المسرح الحقيقى يمكن أن ينتزع الجمهور المتعطش من الفضائيات التى تبتذل الفن





عبدالعاطى خليفة



أين دور الإعلام فى خدمة المسرح وإلقاء الضوء على مسرحنا فى الأقاليم



أحلم بتطوير المسرح البورسعيدى بأحدث الأجهزة لنواكب العالم



محمد خضير

• قد يستمر الممثلون فى عملية الشخصنة طالما تحملتها متطلبات الوقت، ولو كان الممثل يخلق مشهداً للفصل، والمطلوب عرضه خلال ثلاثة أسابيع، فسيكون ضرورياً عمل من ثلاث إلى خمس بروفات شخصنة كحد أدنى.



زهيرة بن عمار فى ضيافة مسرحنا:

هناك عروض عربية تفوق الأوربية

كانت زهيرة بن عمار هنا.. تشارك فى المهرجان العربى الذى عقد بالقاهرة فى مارس بعرض «سنديانة» من تأليفها وإخراجها وتمثيلها.

ولم يكن ممكنا أن تفوِّت «مسرحنا» الفرصة فتترك فنانة بحجم زهيرة بن عمار دون أن تستضيفها.. لتسألها عن العرض.. وعن تمويل عروضها المسرحية.. وعن أحوال المسرح العربى عامة.. وعن.. وعن.

• نبدأ بالعرض ونسألك: أحياناً كنا نلاحظ تركز الإضاءة فى خلفية المسرح التى كانت بيضاء، بينما الشخصية تقف فى مقدمة المسرح فى العتمة؟

– الفكرة الأساسية للحائط الأبيض فى خلفية المسرح أنه بمثابة ورقة بيضاء بينما الشخصية تقوم بالكتابة عليها من لحظة دخولها، وبالنسبة لى أحب أن أقدم الفضاء الخالى من كل شىء لأنى أعتمد كثيراً على جسد الممثل سواء فى أعمالى التى أقدمها وحدى أو حين أستعين بممثلات أخريات، والإضاءة كانت بمثابة كلمات تجتمع لتصنع جملة، والكلمة الواحدة لا يُفهم منها معنى، وقد صنعت بالإضاءة نوعاً من الشد والجذب بين خطاب الشخصية ووضعيتها، فإذا أردت تعرية شخصيتى أدفعها لمنطقة الإضاءة وحين أريد سترها أدخلها لمنطقة العتمة، أيضا استخدمت الجملة الإضائية لتوصيل الجزء الهام من الخطاب، بأن أسقط الشخصية فى العتمة فيختفى وجهها ولا يبقى سوى خطابها ذلك حتى تبلغ الفكرة المراد توصيلها.

ميزانية المسرحية فى فرنسا .. قدر ميزانيات 12 مسرحية عربية!



البنوك ورجال الأعمال عندنا يدعمون كرة القدم لكنهم المسرح



مسرحنا ومسرحهم

• هل لدينا عروض مسرحية ترقى لمنافسة العروض الأوربية؟

– الغرب تقنياته أكبر وأقوى بالطبع ولكن ليس لأنهم أذكى منا أو أكثر نبوغاً، ولكن لأن إمكانياتهم المادية أكبر بكثير، يكفى أن أقول لكم إن الدعم المقدم لعرض واحد فرنسى يعادل ميزانيات 12 عرضاً عربياً، والدولة هناك لا تكتفى بدعم العروض مادياً فقط لكن معنوياً أيضا، وهذا الأخير لا يقل أهمية عن الدعم المادى، لكننا فى بلادنا العربية لا ندعم عروضنا معنوياً رغم الدعم المادى التى تقدمه الدولة، لدينا مثلا فى تونس سياسة قوية وحكيمة من الدولة لدعم المسرح، ثمة أمر آخر أشير إليه هو أن البنوك ورجال الأعمال لدينا يدعمون كرة القدم بمبالغ طائلة لكن أحداً منهم لا يدعم المسرح، لم نسمع عن أحد منهم قدم دعماً لعرض أوبرالى مثلاً أو عملاً مسرحياً يضم مائة شخص، وأمام ظروف كهذه لن يتسنى للفنان أن يحقق حلمه، ومازالت لدى فنانينا أفكار رائعة يعجزون عن تحقيقها لضعف الميزانيات. فى تونس الدعم للجميع!

• وكيف تدعم الدولة عروض المسرح فى تونس؟

– الفرق المحترفة فى تونس تتجاوز 100 فرقة ووزارة الثقافة هناك تدعم كل المشاريع التى تقدم لها، عن نفسى أتقدم بمشروعى للوزارة على هيئة ملف به كل ما يتطلبه العمل من إمكانات بشرية ومادية وحجم الميزانية، والجزء الذى أستطيع تغطيته منها والباقى تدفعه الوزارة، هذا ما يسمى دعم على الإنتاج، أيضا تساعد الوزارة على تسويق عملى فتشترى منى عدداً من ليالى العرض لا تقل عن 20 ليلة وحقيقة هناك فرص كبيرة لتوزيع العمل، وهناك مشروعات مشتركة بيننا وبين الوزارات فقد تشارك معنا وزارة التعليم العالى مثلاً فى إنتاج عرض ثم تشتريه منا لعرضه على الطلاب. والشىء الطيب أن الجهة الداعمة لا تفرض مواضيع بعينها لكى تتناولها الفرق، بينما فى فرنسا – ولى زملاء يعملون هناك – يقترحون عليهم موضوعاً ما تتناوله الفرق كل من وجهة نظره.

الرقابة فنية لا سياسية!

• هل يجد الفنان التونسى أى مشاكل مع الرقابة؟

– منذ عملت فى المسرح من عام 74 حتى الآن لم تحدث لى أى مشكلة مع الرقابة، واسمحوا لى أن أطلق عليها لجنة التوجيه، فالحقيقة أنها لا تخرج بعملها عن منع العروض الرديئة فنياً سواء فى فكرتها أو طرحها أو طريقة الأداء أو إيحاءاتها، ومسرحية «سنديانة» التى عرضتها بالمهرجان العربى تحفل بالنقد القاسى ورغم ذلك لم يمنعوها، ولا أرى غضاضة فى منع الأعمال التى تحفل بالسباب أو التعريض بالذات الإلهية، فالفنان ليس بحاجة لذلك كى يصل بفكرته للناس.

مسرح يحتفظ بجمهوره

• ماذا عن إقبال الجمهور التونسى على المسرح؟

– أستطيع أن أقول لكم إن المسرح التونسى مازال محتفظاً بجمهوره وذلك بفضل استراتيجية متبعة مؤداها أن وزارات مثل التعليم والتربية والأسرة والشباب والطفولة تشترى عروضاً مسرحية لعرضها على التلاميذ والطلاب، داخل المؤسسات التعليمية وفى بيوت الشباب وتنتقى العروض ذات القيمة، ولكل هذا فضله أولاً فى تربية النشء على الفرجة المسرحية، وتوفير جمهور للمسرح يتجاوز 10000 مشاهد وهؤلاء لا ينقطعون عن المسرح بعد تخرجهم فيأتونك فى عروضك ويبتاعون التذاكر لمشاهدتك.

• الفنان فى المغرب العربى له علاقات وثيقة مع فرنسا، فيحرص على تقديم أعماله باللغة الفرنسية وصولاً للعالمية فهل هناك تسابق إلى فرنسا؟

– أنا غير موافقة على هذا السؤال، لأنه يتعارض مع كونى امرأة عربية أحرص على عربيتى، وأنتمى لأمة تناضل من أجل ترسيخ ثوابتها، والغرب ليس أفضل منى وليس مثلى مثلما أنا لست مثله ولا أستطيع ذلك إن أردت، ولكنى استخدم لغته فى عروض وفى بعض جمل منها كى أستطيع أن أصل إليه برسالتى دون أى تشويش، وبالنسبة لنا نستخدم اللغة الفرنسية فى المغرب العربى لأنها الثانية بعد اللغة العربية، ونحن فى تونس على سبيل المثال بعد حصولنا على الاستقلال أخذنا من المستعمر القيم الحضارية والمدنية واستوعبناها فى إطار عروبتنا وثقافتنا وديننا، ولم نتعصب لحضارتنا.

أكتب دورى بجسدى

• دائماً ما تتدخلين فى الكتابة؟

– بدايتى كانت فرقة محترفة، كنا مجموعة من الشباب طموحاتنا واحدة نضالنا مشترك وتمردنا واحد، وقد تعلمت وقتها من أستاذى حبيب جبيل كيف أكتب على الخشبة بجسدى وصوتى وملامحى وأخلق الشخصية التى أؤديها بالكلمة والحركة بل وحتى بالإضاءة والإكسسوار، هكذا تربيت منذ بدايتى ودائماً حين اختار مواضيعى اختار مواضيع إنسانية، اعتقاداً منى أنك حين تمس الجانب الإنسانى إنما تمس العالم كله، والإنسان أمامك حين تمسه فى مشاكله ومشاعره وتجاربه ومكانته فى المحيط حوله تكسبه وهذا موضوع لا نستهين به، لأن قناعتى أن المسرحية كالمرآة تريك نفسك وتكشف لها حقيقة الإنسان فى هذه الدنيا، ودائماً فى أعمالى حتى مع المخرجين غيرى أحمل منطقى وتفكيرى ورؤيتى للشخصية التى أجسدها لذا يبقى لى دائماً بصمة معهم، وقد تعلمت أن التجارب كالعقد (الذى تتزين به المرأة)، كل تجربة هى حبة تضاف إليه، ومما هو معروف عنى فى تونس ميلى دائماً للبحث عن آليات جديدة فى المسرح لأن همى ليس مجرد الوقوف على الخشبة ولكن أن آتى بالجديد دائماً.


زهيرة بن عمار

علمنى لغة الصمت!

• من هو أستاذك الذى تدينين له بالفضل؟

– أستاذى هو الحبيب جبيل، وقد تعلمت منه لغة الصمت وهى لغة صعبة جداً، وفى تونس يقولون عنى زهيرة صمتها ككلامها دال، تعلمت منه أيضاً كيف أبنى فى الفضاء بجسدى من غير حاجة لديكور أو قطعة إكسسوار.

قضايا الساعة!

• ما هى الموضوعات التى تهتمين بتوصيلها على الخشبة؟

– دائماً ما أطرح قضايا الساعة، فمثلاً قدمت عرضاً بعنوان «عشاق المقهى المهجور» يتحدث عن معاناة أم جزائرية والموضوع يهم الوطن العربى كله، وبالتالى كان العرض أشبه بصرخة كى نتنبه إلى مشاكلنا، قدمت أيضاً عرضاً عن الحرب فى لبنان وكان مقصدى أن أقول إذا لم ننتبه للغزو القادم فإنه سيوقع بنا البغضاء ويدفعنا للتناحر حتى داخل الدولة الواحدة، وفى عرض «سنديانة» أحكى عن أستاذة عربية وجدت صعوبة فى علاقتها بتلاميذها والمؤسسة التعليمية وهو موضوع أيضاً متعلق بقضية التعليم، وفى عرض «تركتك» أحكى عن فقدان الأب بمعناه الشمولى، وبالتالى فكل مواضيعى أحرص على أن يكون لها إسقاط، تهرب بك من المحلية للعالمية ومن الحاضر للماضى و،هذا ما يثرى عرضك، بينما لو تناولت الموضوع من جانب واحد فإنك ستقدم دراما فقيرة.

المسرح للإنذار لا للتوعية

• ما هى وظيفة المسرح فى الوطن العربى؟

– لا تصدق من يقول هدف المسرح هو توعية الناس، كل الناس لديها وعى من بائع الخبز حتى رئيس الوزارة لم يعد هناك شىء مخفى، ومن لا يعرف تعرفه الفضائيات، المسرح صرخة وإنذار، مهمته لفت الانتباه للخطر، حتى يفيق الناس.

• هل تخشى السلطة من المسرح؟

– نعم، كل ما يقلق الناس تخشاه السلطة، لأنها لا تريد كشف الواقع والحقيقة المرة، لكننا لن نستمر دائماً فى ترديد مقولات نحن جيدون وعلى خير ما يرام، هناك أخطاء وهفوات وثمة أوجاع وكلها أمور إنسانية.

• سعد الله ونوس قال قبل نهاية حياته إن المسرح لن يقوم بثورة والكلمة لن تصبح فعلا.

– أنا أتمنى أن تصبح الكلمة فعلاً، هناك الآن وعى كبير لدى الناس التى اختلفت فى القرن 21 عما كانت عليه فى القرن 20.

المسرح النسوى!

• ما رأيك فيما يسمى بالمسرح النسوى؟

– وما معنى المسرح النسوى؟، إن الرجل والمرأة منسحقان فى المجتمع على حد سواء، ولا أعتقد أن المرأة بحاجة للاختفاء خلف شعار معين لأنها حرة بالحق وليس بشىء آخر. إن والدتى عاشت قبل الجمعية التونسية للنساء الديمقراطيات، لكنها علمتنى كيف أكون ديمقراطية وشريفة وحرة.

ليس مكاناً لإخراج العقد

• هل دعاوى التأصيل فى المسرح راجعة لمركب نقص كما قال البعض؟

– المسرح ليس مكاناً لإخراج العقد النفسية، المكان المناسب لذلك هو عبادة الطبيب النفسى بينما المسرح شىء آخر، أنبل وأسمى بكثير من ذلك، ثمة أحاسيس أخرى صادقة يتعرض لها المسرح ويستشعرها الفنان فتوحى له بفكرة عمل، كصور ما يحدث فى فلسطين، أو منظر شخص يفترش الرصيف ويتغطى بالكرتون، كل هذه المواضيع ما أبعدها عن العقد النفسية.

• ترى ما هو تصورك لما سيكون عليه الوطن العربى بعد عشر سنوات مثلاً؟

زهيرة: (ابتسمت قائلة) وتعطلت لغة الكلام.. صمت.

بطاقة تعارف

الفنانة التونسية زهيرة بن عمار مؤلفة ومخرجة وممثلة عربية، درست الأدب العربى قبل أن تبدأ حياتها الفنية مع المسرح المثلث فى تونس فى الثمانينيات من القرن الماضى، وخلال سيرتها الناجحة قدمت مجموعة من الأعمال المسرحية والسينمائية والتليفزيونية منها «عشاق المقهى المهجور» و«عرب» و«سنديانة» فى المسرح وصمت القصور فى السينما.

كتبت عنها عدة رسائل جامعية فى المعهد العالى للفنون الدرامية والركحية بتونس، وشاركت فى عدة دورات تدريبية فى المسرح بباريس ومارسيليا وإيطاليا كما كونت عدداً من الورش المسرحية بناء على توجيهات وزارة الثقافة التونسية، وأسست شركة سنديانة للإنتاج المسرحى عام 2000 حصلت على جائزة أفضل ممثلة فى الدورة الأولى لمهرجان قرطاج كما حصلت على شهادة الآداب والفنون من رئيس الجمهورية التونسية وكرمت أيضاً فى العديد من المهرجانات الدولية فى مصر وسوريا وشيلى والبرتغال.

أدارها:
إبراهيم الحسينى
أعدها للنشر:

محمد عبد القادر

• مسرح الأوبرا بدمشق يستعد لاستقبال مسرحية "بودى جارد" للفنان عادل إمام خلال الشهر القادم.





«النمرود» مسرح احتفالى يهتم بجماليات التشكيل وعنف اللحظة الحاضرة..

ص10



«تحت السيطرة» رسائل متعددة.. متشابكة.. متعجلة.. تائهة

ص14



خمسة وخميسة

على الأسايطة أبناء أحمد بهاء الدين

عرض يحكى لوحاته بلغة شعرية عامية سلسة واضحة المعنى

فى حديقة قصر ثقافة أحمد بهاء الدين بحى الوليدية بمدينة أسيوط، ونظرا لاعتراض الدفاع المدنى على إقامة العرض فى القاعة المجهزة بالقصر؟!..

قامت مجموعة من الشباب الطامح بالفرقة المسرحية بالقصر بتنفيذ عرض "خمسة وخميسة" تأليف الراحل مجدى الجلاد، وإخراج المخضرم سمير حسنى، وهو من جيل المعلمين الأوائل لمخرجى الثقافة الجماهيرية.. والنص - أو قل متن العرض - مكون من عدة لوحات منفصلة متصلة يتم حكيها على ألسنة ومن خلال عيون مجموعة مكونة من ثمانية أفراد هم شباب "الجوقة" والمغزى العام للسرد يعتمد على الحكايا الشعبية المأثورة وخاصة المتعلقة بالقضايا الوطنية مثل واقعة "دانشوى" حيث قتل الجنود من صائدى الحمام التابعين لجيش الاحتلال البريطانى فلاحة شابة من شابات القرية فثار الفلاحون ووقعت الواقعة المعروفة، والتى تم على إثرها إعدام مجموعة من فلاحى القرية، وثارت القضية التى ترافع فيها مصطفى كامل وخلفه الوطنيون من ناحية، والهلباوى وخلفه عملاء الاحتلال من ناحية أخرى.. والفكرة الرئيسية فى النص تدور حول غياب المشروع القومى للأمة فى الواقع الحالى والزمن الراهن فى الوقت الذى كان فيه حضور ذلك المشروع طاغيا فى الزمن الماضى، ويتساءل على لسان الجوقة فى مرارة كبيرة أين ذهب ذلك المشروع الوطنى للأمة؟!..

ولمصلحة من يستمر غيابه أو تغييبه؟!.. ومتن العرض يحكى لوحاته بلغة شعرية عامية سلسة واضحة المعنى لتقوم بتحقيق مقصد الكاتب فى الدعاية لأفكاره فى "نفس" ستينى مباشر وقوى؟!.. فهل ما زال الأمر بهذه البساطة؟!..

وقد قام المخرج المعلم ببذل جهود ضارية نظرا لأنه كان قد صاغ عرضه الأول "خمر وعسل" تأليف أسامة نور الدين المأخوذ عن قصة "شمشون ودليلة" حسب مقاسات ومواصفات القاعة، ولكن، ونظرا لاعتراض غير مبرر من "الدفاع" الذى هو مدنى، اضطر إلى تغيير النص إلى "خمسة وخميسة" بعد معاناة الرغبة فى الانسحاب من العمل الذى كان قد قضى فيه أكثر من شهرين؟!.. جاء لإنقاذ الموقف عقب - هروب - السينوجراف الأول للعمل للقيام بتنفيذ "مرمة" مفاجئة فى إحدى القرى السياحية بالغردقة؟!.. قام المخرج والسينوجراف بصياغة الحديقة لتكون ساحة عرض.. فوضعا قرص ساقية تقليدية فى المنتصف وتم زرع حشائش وأعواد ذرة لتحديد ورسم المساحة الخام، وعمل تضاريس لها بحيث كانت البانوراما موحية وتم توشيتها بالموتيفات الشعبية وجعل المساحة الأمامية حيزا للتمثيل، وألبس المصمم الجوقة زيا موحداً "قمصاناً بيضاء وسراويل سوداء بينما يتم ارتداء الملابس المحددة للشخصية عند القيام بالتشخيص والهدف أن يكون الزى الموحد محايدا عند السرد وأن يكون الزى مجسدا عند التشخيص "العمدة، شيخ الغفر، سارى عسكر.. إلخ" وكانت الموتيفات بسيطة معبرة فى غير تكلف أو إسراف.. وسيطرت على العرض موسيقى المبدع محمد فرغلى والذى صاغ ألحان الأغانى التى تتابعت فى



لوحات مسرحية تعتمد على التعبير الحركى

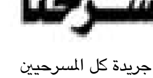
يسر لتضيف إلى المعنى العام للحدث فى غير إقحام أو تزيد، والتى كانت أشعارها من تأليف المؤلف نفسه فكانت فى سياق متصل ومناسب، وتضافرت مع التعبير الحركى الذى صممه "حسين بدارى" وللحق يجب القول إن الألحان والرقصات مهداة من صاحبيهما فى تعبير صادق عن روح الهواية وعن التضامن مع الفرقة الفتية.

واستطاع فريق التمثيل أن يستوعب تعليمات المخرج وأن ينفذ ما يريد فى ذلك الحيز المكشوف فجاءت لوحاتهم متتابعة فى سلاسة ودقة لتعبر عن مقاصد الكاتب والمخرج معا فى حيوية تسودها روح التهكم، خاصة لوحة رجل الأمن "الشاويش" وخضرة البائعة السريحة وغيرها من اللوحات التى أحاطت بالأسباب الراهنة لغياب المشروع الوطنى للأمة حسبما يرى الكاتب ويؤيده فى ذلك المخرج الذى استخدم مفرداته وأدواته لتحقيق المقصد "الدعوى" للفكرة.. وكأن فريق التمثيل هو أهم أدواته.. وبشكل خاص جوقة التمثيل والتشخيص والتى تكونت من مجموعة الشباب: سمير أحمد، محمود رشاد، أحمد مصطفى، مصطفى محمود، منتصر معتز، مصطفى حسين، محمد جمال، محمد شحاته.. وقد استطاعت هذه المجموعة الشابة أن تلقى بخفة ظل ورشاقة بليغة على مساحة العرض بكاملها الذى كان طوله نحو ٦٥ دقيقة مرت سريعة بدون ثقل أو ملل.. وكذلك كانت مجموعة المشخصين والممثلين: عبير صلاح الدين فى دور "خضرة، ناعسة، صاحبة القهوة" حيث قامت ببراعة وبساطة بالدخول والخروج من وإلى الشخصية وكذلك فعلت الموهوبة الصاعدة حنان البدرى فى دور "بائعة الليمون" وأجاد مصطفى إبراهيم فى دور حسن فى لوحة" حسن ونعيمة" وأيضا فى دور رجل القهوة.. واستطاع "محمد شحاتة" بخفة ظل واضحة أن يؤدى شخصيات: "شيخ الغفر والشاويش، وأبو خضرة" فحظى بيسر الاتصال مع الجمهور فى حضور قوى وأداء جميل.. وكذلك كان "مصطفى حوالى" الذى لعب ببراعة أدوار: "العمدة، أبو صابر، زعيم الحرامية"، كما جاء أداء "ضياء المطيرى" رشيقا معبرا عن شخصيات: "سارى عسكر، صابر، زعيم الحرامية" وتميز ياسر عبد الناصر فى دورى: "عبيط السوق، الجنرال".. والحق فإن مجموعة الممثلين سواء الجوقة "التى قامت بالروى والتعليق والمشاركة التمثيلية بالحدث" أو مجموعة المشخصين والممثلين الفاعلين للحدث.. كانتا فى أتم بهاء وأبلغ سمت حيث لعب كل منهم دوره فى إخلاص وجدية فأضفى على العرض المصداقية المطلوبة لحدوث عملية التلقى بالمواصفات المطلوبة.. ويمكن القول فى غير افتئات إننى قضيت أمسية جميلة مع هؤلاء الشباب الطامح المخلص والموهوب والذى يعيش فى صمت وفى ضوء خافت ولكنه يسطع نوراً بهم رغم ذلك فى عروس الصعيد.. أسيوط العامرة.. إنهم جديرون بحق أن يحملوا لقب أبناء أحمد بهاء الدين فهنيئًا لهم ولنا..

محمد زهدى

• تبدأ منتصف يونيه الجارى فعاليات ورشة محمد عواد المسرحية تحت شعار "المسرح فكر ونور" وينظمها مسرح أوال بالبحرين.





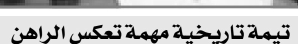
• إن الشخصنة والنشاط العضوى لا يتضمنان حرية الممثل واللا توجيه بصورة كاملة. بالأحرى، فالمصطلحان يتضمنان فترة مقيدة من الوقت مبكراً فى البروفات والتى قد يصبح الممثل أثناءها مستريحاً ويعبر عن الحركة والأفعال بحرية.



تيمة تاريخية مهمة تعكس الراهن



نخبة متميزة من الفنانين فى العرض



"سلطان القاسمى والمنصف السويسى" على خشبة المسرح القومى بالقاهرة

«النمرود»

مسرح احتفالى يهتم بجماليات التشكيل وعنف اللحظة الحاضرة..

تهتم مسرحيات "د. سلطان القاسمى" "هولاكو، القضية، الواقع صورة..، الإسكندر، النمرود" بمعالجة لحظات تاريخية هامة يختارها الكاتب بعناية كبيرة، فهى فارقة فى زمنها، ودالة على معان كثيرة فى زمننا، فبالرغم من الإبعاد الزمّانى والمكانى الذى ينقلنا إليه العرض، إلا أننا نلمح داخل ما يحدث على خشبة المسرح إضاءة ما أو تفسيرًا ما لأحداث تاريخية أخرى موازية لكنها تختلف عن سابقتها فى أنها تحدث الآن وهنا..

وعبر هذه المقدمة يمكننا الدخول إلى عالم العرض المسرحى "النمرود"، فالنص يلتقط تيمة تاريخية هامة وفارقة فى زمنها، وهى الاستعانة بالنمرود وبجيوشه لإعادة الاستقرار والتوازن إلى بابل بعدما أنهكتها النزاعات الداخلية وزاد ظلم حاكمها، ثم يأتى "النمرود" ليحتل بابل لتصبح أسوأ مما كانت عليه، وبدلاً من إعادة الاستقرار تسود الفوضى وينتشر الفزع فى قلوب الجميع..

بنظرة متسائلة بعض الشىء يمكننا أن نلمح صورة بغداد فى صورة "بابل"، أى أننا يمكن أن نقول وذلك بالاستعارة من أحد مؤلفات الكاتب السابقة: إن ما حدث فى "بابل" هو "صورة طبق الأصل" مما حدث مع بغداد فى زمننا الراهن، وعلى هذا يمكننا أن نلمح نظائر للشخصيات الدرامية داخل العرض بأخرى فى الواقع..

والعرض الذى أخرجه "المنصف السويسى" وهو إحدى علامات الإخراج المسرحى فى تونس وفى الوطن العربى، يقدم نفسه ببساطة شديدة ويبنى جمالياته التشكيلية دون الاستعانة بكتل ديكورية كبيرة الحجم، فأنت لا تجد أية أماكن واقعية، الممثلون وبعض الموتيفات الديكورية فقط هم من يصطنعون صور العرض التشكيلية، وعبر تقنية هدم وبناء الصور يتشكل العرض المسرحى، فمنذ اللحظة الأولى وأنت تجلس بين صفوف المتفرجين داخل المسرح القومى يمتد أمامك فضاء خشبة المسرح، مجرد ستائر بيضاء فى الخلفية، وأقمشة أخرى من نفس اللون تغطى أرضية الخشبة وتمتد إلى ما بعد حافة مقدمة الخشبة حتى تلاقى متفرجى الصف الأول.. فقط هذا اللون المحايد وبعض المصابيح الصغيرة المضاءة التى تلف الخشبة كلها، هذا الفضاء الأبيض الناصع، وهذه المصابيح الصغيرة، وماء الورد الذى سكبه ممثلو العرض فوق أيادى المتفرجين من قارورات صغيرة يحملونها معهم.. كل ذلك يمهد المتفرج نفسيًا للدخول إلى عالم العرض المسرحى "النمرود" هذا بالإضافة إلى بعض أغنيات الفولكلور الإماراتى، والتى يغنيها الجميع بشكل جماعى مما يشجع الجمهور أيضًا على الدخول معهم فى تجربة الغناء هذه، ورغم انفصال هذه الأغانى التى استمرت لعشر دقائق مثلاً عن عالم العرض المسرحى "النمرود" إلا أنها استطاعت أن تنقلنا رويدًا إلى الأجواء السحرية لعالم العرض..

ربما هذه الطقوس المعتمدة على السمع، الفرجة، الشم، الحديث المباشر مع الممثلين ربما فى مواضيع أخرى غير الفن أو العرض المسرحى هى ما قربت هذه الأمسية المسرحية من الطابع الاحتفالى لفن المسرح، هناك مفردات أخرى ساعدت على تنمية الشعور بهذا الطابع الاحتفالى ومنها هذه الإضاءات

عرض يقدمه نفسه ببساطة دون الاستعانة بكتل الديكور

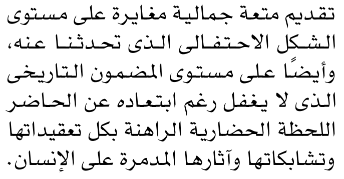


الملونة الملقاة على أرضية بيضاء وخلفية أيضًا بيضاء مما جعل هذا اللون الأبيض المحايد يتشكل بلون مختلف من مشهد إلى آخر وفق الإضاءة المختلفة الملقاة عليه، الأقنعة هى الأخرى التى استخدمها الممثلون وملابسهم المتنوعة ما بين التاريخى تارة، وما يشبه العصرى تارة أخرى، شكل الأداء التمثيلى المعتمد على المبالغة بعض الشىء، وعلى تضخيم الأصوات، والحركات الكاريكاتيرية،.. كل ذلك يضعنا أمام حالة عرض مسرحى مختلفة ولها مميزاتها التى تخصها بأكثر مما تخص غيرها، فهذه السمة الاحتفالية وبهذه المواصفات تخاطب - بجوار الحواس والمشاعر الكثيرة والمتباينة التى تخاطبها فيك - مشاعر وأحاسيس طفولية مبهرة، تلك التى تستخرجها منك بهجة الألوان، والتشكيلات والتكوينات التى يصنعها الممثلون بأجسادهم وبمعاونة قطع صغيرة متحركة من الديكورات، والتى يمكن اختصارها جميعًا فى رمز السلم بكل ما يعنيه من صعود ولعب و... و... تلك التشكيلات التى تتكون ثم تعاد فتتهدم لتتكون بعد ذلك وفى مشهد تال مرّة أخرى... كل ذلك أيضًا يحيلك إلى أننا أمام لعبة مسرحية تصنع لحظيًا أمامك، يساعد على تصنيعها وتجسيدها هذه الموسيقى الحية على جانبى المسرح والتى حافظت طوال الوقت على أن تختصر نفسها فى تيمة لحنية واحدة تكرر نفسها بتنويعات مختلفة طوال العرض..

وقد ظهر بالعرض نخبة متميزة من الممثلين لعب كل واحد منهم مجموعة مختلفة من الشخصيات الدرامية فمثلاً "أحمد الجسمى" بأدائه القوى والذى يتميز بصدق فنى عال أدى أدوار المخبر، أحد أفراد حاشية الملك الضحّاك "النمرود" "محمد غباشى" بروحه المرحة وخفة حركته قام بأداء ثلاثة أدوار أخرى هى "للملك شالح" أحد المواطنين، صاحب خزانة النمرود، .. وهكذا ظهر أيضًا بأداءات متمايزة وصغيرة عن الحالات الدرامية المختلفة كل من: "أحمد عبد الرازق"، "رائد الدالاتى"، "محمد جمعة» أحمد ناصر"، "عبد الله مسعود"، "عبد الله بن حيدر"، "أحمد يوسف"، "عادل الراى"، "عثمان عبيد"، "حسن على"، "أحمد الدلالى"، "محمد عيسى"،.... كما أعطى للعمل أحد أبعاده الجمالية استخدام الجنود بشكل تشكيلى له دلالاته المتمايزة داخل العرض، مجموعة الممثلين الذين قاموا بأداء أدوار الجنود، وقد تمت الاستعانة فى أداء هذه الأدوار ببعض طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة..

ساعد أيضًا على استكمال الصورة التشكيلية للعرض الديكورات المتحركة والأزياء والإكسسوارات التى صممها "عبد الكريم عوض"، وأيضا الأقنعة التى نفذها "سامح معالى"، "ميلانا رسول"، وكذلك الموسيقى الحية لـ "سليمان العبدلات" على "الإيقاع"، "صقر إدريس دخل الله" على "الفلوت".

وفى النهاية يحاول العرض المسرحى تقديم متعة جمالية مغايرة على مستوى الشكل الاحتفالى الذى تحدثنا عنه، وأيضًا على مستوى المضمون التاريخى الذى لا يغفل رغم ابتعاده عن الحاضر اللحظة الحضارية الراهنة بكل تعقيداتها وتشابكاتها وآثارها المدمرة على الإنسان.





إبراهيم الحسينى



تشكيلات وتكوينات بالجسد فى العرض

• مسرحية العميان للكاتب البلجيكى موريس ميترلينك، وإخراج لينا أبيض، عرضت الأسبوع الماضى ببيروت.



● مواجهة كاملة: الممثل يواجه الجمهور مباشرة وبشكل كامل. وهو وضع قوى للغاية، لكن يمكن تحمله أو تثبيته لفترات طويلة من الوقت فى المسرحيات غير الواقعية والمسرحيات الموسيقية.

العدد 48 | 9 من يونيه 2008

مســـرحنا 11
جريدة كل المسرحيين

"السفيرة عزيزة"

بين النص والبناء المعمارى والغناء الشعبى

على غرار التقليد المسرحى القديم الذي يتخذ من الأساطير والحكايات الشعبية مادة للتناول المسرحي، بحيث تغدو هذه الموروثات إطارا لكثير من النصوص المسرحية لقدرتها على التعبير والامتاع الفنيين، ولقدرتها على طرح رؤية للعالم، بهذا الفهم اندرجت السيرة الهلالية أو سيرة بنى هلال، في كثير من النصوص المسرحية، كما أنها اندرجت - أيضا - فى أشكال فنية أخرى، منها الغناء الشعبي، هذا النوع الذي امتلك تقاليد تخصه وتميزه عن سواه من أنواع الغناء الأخرى.

ونص السفيرة الذي كتبه "عبد الغنى داود" اعتماداً على تفصيلة من السيرة الشعبية هي حكاية الفتاة الجميلة "عزيزة" التي يصفها النص المسرحي "أنها قد نضجت وخرطها خراط البنات"، لكن والدها "الوهيدي" يرفض تزويجها لأنه يراها عزيزة على أن يمتلكها رجل آخر سواه، وهو السبب أو المحرك للأحداث التى سوف يتكون منها النص لاحقا، فسوف يخطبها كثير من الأمراء؛ بعضهم من أبناء عمومتها كالأمير "العلام"، وبعضهم من أرض غزة والشام وبلاد العجم، ثم تلتقى بشخصية الوصيفة "خضرة" التي تقص لها عن ديار بنى هلال وخاصة الأمير "يونس"، الذي تعشقه عزيزة بالسمع بسبب الحديث عن فروسيته ونبله وجماله.

ثم موتيف آخر هو مجىء "يونس" و"يحيى" و"دياب"، للديار حتى يتقابل "يونس / عزيزة" لتبدأ علاقة الحب على المستوى الدرامي - وهي العلاقة التي تفضى لمؤمرات من نوع تحالف "عزيزة" مع "دياب"، لكي تغرر بيونس وينتصر دياب، لكنه يطمع في الفتاة الجميلة، بعد أن نصب من نفسه ملكاً ثم تقتل "عزيزة" كل هذه الأحداث الجثام (!) تتم باسم الحب، وهو ما يبرز أن السيرة الهلالية تقدم رؤية للعالم تتسم بجانب لا إنساني ودموي ناتج عن بيئة بدوية، فتعدد الغريزة هو المحركة للأحداث، فالأب تحركه غريزة مرضية تجاه ابنته والابنه تتآمر مع العدو ضد بلادها، ومن ثم يتحول الحب أو العشق، ويصبح سببا للحرب والدمار، وتصبح القوة الجسدية هي القيمة الأكثر بروزا وهي قيم ينبغى أن يرفضها العمل الفنى وفي مقدمتها فن المسرح، ليرقى بالذوق العام للمتلقين، فليست السير الشعبية، نصوصا مقدسة بل هي نتاج بشرى فيها الجيد وفيها - أيضا - الردىء.

حاولت الرؤية الإخراجية التى اعتمدها "عماد عبد العاطى" التعبير عن أفكار النص، عبر تقنية أساسية، هي الفرجة الشعبية، محاولا خلق علاقة بين أفكار النص والمكان الذي يقدمه فيه بما لهذا المكان من طبيعة شكلية وجمالية، وهو قصر ثقافة حسن فتحى بقرية "القرنة"، إن هذا التصميم المعمارى هو معطى أولى للعرض، وهو فى ظني مزية أمام صناع العرض، وهو ما تم لحد كبير، ليصبح متناغما وليس عاملا عازلا للمتلقى لكى يتعايش مع التجربة الفنية.

ومعماريًا يتخذ مكان العرض، شكل شبه منحرف غير مستوف ويأخذ مكان التمثيل جانبا مطولا، فى مقابل مكان المشاهدين، ومنصة التمثيل تتخذ شكل مصطبة مرتفعة وهي تتيح تكوين أكثر من منظر مسرحي داخلي، فناء أو شارع، كما توجد شرفة على يسار الجمهور وسلم وأبواب جانبيه، وعلى كل جانب من مكان التمثيل يوجد دهليز مستوف له قباب.

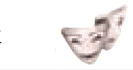
إن هذا البناء المعمارى، صُمم لكن فنونه محدودة، هي فنون لها طابع شعبي. مثل فنون التحطيب أو شاعر الربابة وفرقته، والتي وضعها المخرج على يمين الجمهور، هذا الطابع الشعبي الفلكلوري هو عنصر قادر في هذا العرض، لذا صمم مهندس الديكور "فراج محسب" - بتفهم - مناظره، فتصبح منصة شاعر الربابة مقابل مكان آخر تقدم عليه المشاهد التمثيلية التى تخص شخصية "عزيزة" عندما تشكو لوصيفتها قسوة الأب الذي يرفض حقها الطبيعي في الزواج وتبص المنصه الأساسية للتمثيل فى عمق المسرح، وهي التي يقدم عليها مشاهد صاحب النفوذ أو الملك أو السلطان أنها ببساطة مكان الحكم.

لكن الرؤية التشكيلية اهتمت - أيضا - بعنصر فنى آخر هو تصميم الملابس التي حاولت التعبير عبر الاختيار الموفق للألوان التى لها طابع فولكلوري، نابع من طبيعة التيمة الدرامية وطبيعة الشخوص التي يدور حولها الحدث، لتعبر عن حال الشخصية كما في ملابس "السفيرة عزيزة" فى مرحلتها الأولى وقد اتشحت بالسواد دلالة على الحزن - لكنها تتغير عندما تقابل حبيبها - أو أن الملابس تعبر عن نشوة الانتصار عندما يصير "دياب ملكا" وتصبح الألوان الصارخة دالة على الشخصية أو لإعطاء المنظر المسرحي قدرة على الإمتاع البصري، وهو ما يتضح بإضفاء ملمح فولكلوري، كما في استخدام الستائر الحمراء والخلفيات المرسوم عليها موتيفات شعبية.

كما في مشهد الرقصة لتنتج تشكيل صُمم إخراجياً وتشكيليا بإتقان لتتحول المنصة، لما يشبه اللوحة القادرة على الإمتاع البصرى، وينعى الغناء الشعبي بحضوره متناغما مع الطرح العام لنص العرض، نابع من طبيعة الدراما، بل هو بمثابة الروح من الجسد، وذلك عبر فرقة شعبية تتكون من مغن بمصاحبة الربابة وثلاثة عازفين لآلات إيقاعيةً، تقدم وصلات تتخلل مناطق التمثيل، بصياغة من أشعار "بكري عبد الحميد" مع أجزاء من السيرة، تعلق على الأحداث بأسلوب آخر هو الغناء الشعبي، أداء "ضياء أبو مراد" وفرقته، وهي من الأجزاء التى يتوهج فيها العرض ويسيطر على مشاعر جماهيره.

إن العرض فى جانبه التمثيلى يحاول التعبير عبر تقنية تتخذ من المعايشة (معايشة الدور) بأفق داخلي، يبغى في المقام الأول الإيحاء للمتلقى أن ثمة تطابقا بين الممثل/ الشخصية التى يلعبها، التى ترسخت فى وعى هذا المتلقى عبر طرائق فنية كثيرة عبر مفردات الثقافة السائدة هناك ومن ثم يهتم الممثل بدرس الشخصية داخليا، لتتبدى على جهازه الخارجى برغم أن هذه النوعية من الشخوص الفنية، تغرى بنوع من المبالغات الحركية والاعتماد على "الجستات".

لكن الأداء جاء بسيطا ومعبرًا ودون ادعاء، فتحية لهذا الفريق الذي يمتلك إمكانيات آدائية واضحة، منها الآداء الساخر كما في مشاهد شخصية الدلال/ "حنين"، تلك المشاهد التي كانت بمثابة ترويح ملهوى أداء "جمال يونس" (حنين) "كريم النوبي" (الدلال) أو المشاهد التي أداها بقية الفريق: "جيهان سرور"، "جمال حبش"، "محمد عبد الله"، "ناصر يوسف"، "عبد الله أحمد"، "عايدة عبد الرحيم"، "دعاء على فوزي"، "محمد طايع"، "محمد سيد"، "عزة أحمد"، "أحمد يوسف"، "إبراهيم حسنى"، "محمد أحمد محمود"، "محمود عبده"، "محمد على سعدي"، "أحمد عبد الفتاح"، " محمد صلاح"، "نعمة محمد"، "أحمد حسان"، "أيمن مصطفى"، "محمود أسامة"، "محمد أنور عبد العاطى" تحية لهؤلاء، وأخيرا تحية لمخرج العرض "عماد عبد العاطى" و"فراج محسب"، على هذا العرض البسيط والجميل أيضا.



عز الدين بدوي



امكانات آدائية جماعية تتسم بالبساطة بعيداً عن الادعاء



استعادة الأساطير والحكايات الشعبية أحد أهم تقاليد العرض





الطابع الشعبى يهيمن على العرض

● فضاء من الإبداع الجميل منتدى جديد يهتم بالمسرح والأدب والثقافة أطلقه د. محمد ربيع هاشم على شبكة الإنترنت مؤخرا.

• إعطاء الظهر كاملاً: يقف الممثل معطياً ظهره كاملاً للجمهور، الوضع، المستخدم من أجل أثر درامى خاص، يكون قوياً جداً أيضاً، لكن يمكن بشكل عام تحمله أو تثبيته لفترات قصيرة من الوقت فحسب.



الخبز اليومى .. إعادة تأسيس الواقعية (1-2)

يختلف (مسرح الحياة اليومية) المعاصر عن (المسرح الواقعى) القديم، فى تقويض الأول لما كان ينبنى عليه الثانى.. فإذا كان المسرح الواقعى واحدا من المؤسسات المنتجة للحقيقة، فذلك يعنى أنه لم يزد عن كونه (جهاز سلطة) أو أحد أشكال الهيمنة الثقافية، التى تعمل الحقيقة فى إطارها..

ويمكن القول بأن الميتافيزيقا التى وقع فيها ذلك المسرح تعود إلى أن تأسيسه لنفسه؛ بوصفه (انعكاسا) للحقيقة (= حقيقة الواقع)، تماهى لديه مع مأسسة الحقيقة – أعنى أنه وقع فى المطابقة من ناحيتين :

أ –المطابقة بين نفسه (كجهاز أو مؤسسة) وبين الحقيقة ذاتها ..

ب – المطابقة بين ما يقدمه وبين الواقع نفسه (فما يقدمه هو حقيقة الواقع) ..

أما مسرح الحياة اليومية فيسعى إلى تجاوز ذلك التأسيس عبر التالى :

أولا : تغيير النظام المؤسساتى لإنتاج الحقيقة – يقول فوكو .. القضية ليست أن نعتق الحقيقة من كل جهاز سلطة – هذا حلم مستحيل ، لأن الحقيقة هى نفسها سلطة– بل أن نفصل سلطة الحقيقة عن أشكال الهيمنة (الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، التى تعمل الحقيقة آنيا فى إطارها.

أعنى بذلك أن مسرح الحياة اليومية يعى نفسه كفصل بين الحقيقة والمسرح (كجهاز سلطة – ثقافى).

ثانيا : تقويض الحقيقة ذاتها (أو تقويض الميتافيزيقا– بما هى الادعاء بوجود ماهية خلف الوجود الظاهر) ..

وحول إعادة تأسيس الواقعية فى مسرح الحياة اليومية، عبر علاقته بالحقيقة، ستتمحور هذه الدراسة، متخذة نموذجها التطبيقى من عرض «الخبز اليومى» – للمؤلفة الألمانية (جزين دانكفارت)، ترجمة (فوزية حسين) ، إخراج (نورا أمين) – الذى قدم فى الجزويت بالإسكندرية، بدعم من معهد جوته ..

سينوغرافيا



(المسرح والجراج)

ضيق الحيز المكانى (المسرحى)، والتصاقه بأكثر من حيز آخر – عبر إلغاء المسافات الفاصلة بينها– فى فضاء عام خانق ، يؤدى حتما إلى (محو التمركز الإنسانى فى ذات مستقلة).. ذلك لأن هناك ارتباطا عميقا بين الصيغتين : (أين أنا ؟) و(من أنا ؟) ...

فالدلالات السينوغرافية – هنا – لا تصب فقط فى الزج بالإنسان نحو الذوبان ، بل تشى بوجود إرادة ما مهيمنة، مفارقة له ، تتسم بالغيبوية ، بقدر ما تستلبه وتخضعه، فإنما تنتجه – وفقا لنموذج موحد .. لأن (... الواقع الفعلى يمثل هنا فى وحدة الحسابات (الرياضية) التى تنقلها التصاميم)، وكما يقول (عبد السلام بنعبد العالى) : (فإن الإنسان ذاته يحشر فى هذه الوحدة والانسجام) ، وينتج عن ذلك أن (يمتد الموجود فى غياب الاختلاف، ذلك الغياب الذى لايضمن ويضبط إلا عن طريق الفعالية والتنظيم الذى يستجيب لمبدأ الإنتاجية، ورغم أن هذا المبدأ يظهر أنه يؤدى إلى نظام تراتب ، إلا أنه يقوم أساسا على غياب كل تراتب ، حيث إن مرمى الإنتاج ليس إلا الفراغ الموحد)، ثم يقول : (يتجلى مما سبق أن ما يتمخض عن مبدأ الإنتاجية هو غياب الاختلاف . وأن التقنية تسعى نحو التطابق والانسجام وتهاب التنوع والاختلاف . التقنية إذن شكل من أشكال الحقيقة ، وكيفية من الكيفيات التى يختفى فيها الوجود اليوم ليظهر كمستودع. إنها الصورة التى أصبح فيها الوجود ذا طبيعة رياضية).

اكتظاظ المكان المسرحى بالأشياء والبشر (كإنتاج منظم– خاضع للحسابات)، يحوله إلى مستودع – ولعله لم يكن غريبا أن التقديم الأول لعرض (الخبز اليومى) فى الإسكندرية ، جاء فى (مسرح الجراج)؛ فدال (الجراج) يحيل إلى دال آخر هو (عصر التقنية)، على نحو ما أشرت سابقا . هذا ودال (الجراج)(garage) المستعار من اللغة الإنجليزية ، يعنى : بناية لتخزين المواتير والسيارات ، ومكان شراء البترول ، ومكان إصلاح السيارات – أى أنه (مستودع أو مخزن) (store) و(ورشة) .. تحويل مكان كهذا إلى (مسرح)– كما يحدث فى المسرح الغربى الذى تشكل سينوغرافيا الجراجات حاضنة للعديد من عروضه التجريبية – يعنى أن ثمة علاقة استعارية متنامية بين الإنسان والآلة (السيارة تحديدا– بما هى أداة اختصار المسافة– الزمن ؛ فمن خلالها تمت إعادة تعريفهما معا ، إنها الرمز الدال على الحضارة التقنية الحديثة)؛ فوجود الإنسان تم اختزاله إلى(أداة وظيفية)، ومن ثم صار بالإمكان تفكيكه وإصلاحه وإعادة تركيبه وشحنه (= إعادة إنتاجه)– إن الإنسان المودع أوالمحتفظ به فى (المستودع) يفحص نفسه ويعيد إصلاحها وتكييفها (آليا) !.. ومن ناحية أخرى يمثل العرض داخل الجراج عرضا للوجود برمته فى القلب من دلالته الرمزية؛ فالوجود المتحول إلى مستودع يلتحم بما يدل عليه (أى بالمستودع نفسه)، هكذا، حائزا على اسمه الجديد (الذى هو معناه– فى عصر التقنية) .. ربما كانت هذه بعض الدلالات التى تنطوى عليها (الاستعارة) المسرحية المتعلقة بالجراج– كمحاكاة تهكمية (= باروديا) للوضع الإنسانى الحديث ..


نور أمين وتأسيس مفارق

المسرح الواقعى مؤسسة تنتج الحقيقة وتمارس الهيمنة الثقافية على ماعداها

الجسد والتقنية

(فى ظروف الحداثة العالية يصبح الجسد تدريجيا محورا مركزيا فى فهم الشخص الحداثى للهوية الذاتية) ، كما يقول (كرس شلنج) ، ويقول : (أهمية الجسد ، تعود إلى أنه مورد شخصي ورمز اجتماعي يبعث برسائل عن هوية الشخص الذاتية) ويضيف، فى الحداثة العالية (أوالعليا): (ثمة نزوع عند الناس ... نحو إهابة قدر كبير من الأهمية للجسد أداة لتشكيل الذات (ف) عند من فقد إيمانه بالسلطات الدينية والسرديات السياسية الكبرى... لم تعد بنى المعنى المتجاوزة للشخص توفر له رؤية واضحة للعالم أوالهوية الذاتية)، ثم ينتهى إلى القول : و(بدا أن الجسد يوفر أساسا صلبا لإعادة بناء معنى للعالم الحديث جدير بالثقة) الملاحظة الخاصة هنا بإنتاج معنى جسدانى للعالم الحديث – بديلا عن المعانى التى تضمنتها السرديات الكبرى– يؤكد عليه الكثيرون ، وعلى رأسهم (فوكو وجوفمان ويترنر ...) ، أما الزعم بأن هذا المعنى (جدير بالثقة) ، فهو تعميم لاسند له ، لا سيما أنه يتناقض مع ما ذهب إليه الرواد السابق ذكرهم ، من أن (الجسد مستقبل ، عوضا عن أن يكون منتجا للدلالات الاجتماعية) ، أى أن الجسد (مشكل بطريقة ما ، ومقيد بل ومختلق من قبل المجتمع) وهو ما شدد عليه (شلنج) نفسه ، هذا فضلا عن أن الشواهد الناجمة عن معاينة الواقع الفعلى ، إلى جانب الاستبصارات الأدبية والفنية (وهو ما يعنينا هنا) ، تفضى إلى أن (الجدير بالثقة : أى الذى لا شك فيه ، الراسخ ، المستقر ، المطمئن)، ذهب إلى غير رجعة، مع ذهاب اليقين المؤسس له ..

قام (السينوغراف – على غريب) بتوزيع العرض على ست مساحات ثابتة لا تتمدد ؛ مسطحات صغيرة، (مربعة)، متراصة أفقيا ورأسيا – كالزنزانات تماما – (هى نفسها مساحات الإرادة التى تمتلكها الشخصيات) – أى أنهم لا يخرجون من ذواتهم الصغيرة ، لأنه ليس لديهم ما يخرجون إليه !..

هكذا، فى استعارة للنظام المعمارى الحديث الذى يتخذ شكل العلب المتراصة، وترتد أصوله– حسب (فوكو) – إلى نظام المؤسسات العقابية (داخل السجون) ؛ ليتسنى (مراقبتها باستمرار من خلال أجهزة مراقبة مركزية)، أى أنه تم تعميمه بعد ذلك على المؤسسات الاجتماعية الأخرى، و(لقد أمن هذا سياقا يمكن عبره إحكام الرقابة على قطاعات أوسع من المجتمع).

هذا والزمن – هنا – هو المكان نفسه ؛ إذ يبتلع الإنسان المختبئ داخل ذات هى (قوقعة) .. فأجساد الأفراد فى الحياة اليومية، تتوزع – عبر آلية سلطوية؛ غير منظورة – على (نظام تمثيل) إرغامى.. يتضح ذلك من محاولة العرض إعادة تمثيل الزمن– الذى لم يعد يمتلكه الإنسان؛ الزمن الذى تستحوذ عليه السلطة تماما وتقوم بتوزيع الأفراد عليه (بعد تنظيمه مكانيا)– وتعمل بلا كلل على تثبيته ومراقبته .. لدرجة أنه لم يبق للشخصيات سوى (التكرار) نفسه؛ فى فتات زمنى ؛ تتناثر فيه (فى سرديات وأقوال) مبتورة ، متكسرة ، لا رابط بينها (أى أنها– سرديات– لاتصنع حكاية كاملة ذات معنى)، وتتخذ هيئة دوائر صغيرة (دوامات) تضيق باستمرار– ولا تتسع أبدا ! ، حتى أنها (السرديات) كثيرا ما تتحول إلى (فضلا عن تختلط ب) التأمل الأسيان فى الذات والوجود– أعنى بذلك أن (الوعى) الذى تتحصل عليه الشخصيات لنفسها ، بنفسها وواقعها ، لا يغير شيئا بقدر ما يضفى على وجودها عمقا مأساويا جديدا، إنه عامل شقاء جديد !..

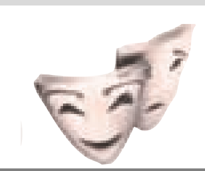
هذا والدوائر السردية تجد صداها فى الدوائر الحركية التى يأتيها المؤدون داخل المساحات المربعة– (كالآلات تماما– أو كنوع من إقحام التقنية فى الجسد)، فتتحول المربعات، أحيانا، إلى دوائر ، ثم تعود هذه الأخيرة لتتحول إلى مربعات .. هكذا ، فالجسد– فى العرض– تم ترويضه ليشكل الرابط بين الممارسات اليومية وتنظيم القوة والهيمنة .

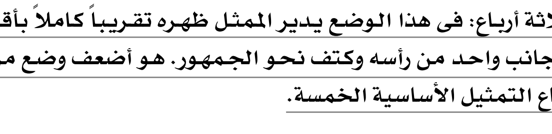
لتتحقق بذلك الفرضية المستحيلة (المتعلقة بتحويل الدوامات المائية– الدائرية– إلى مربعات) تلك التى ما كان لها أن توجد ، ذات يوم ، سوى فى عقل (صبى)، سيهنئه (أينشتين) على مجرد طرحها !!..

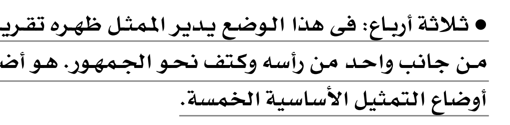
إذن، يحيا المؤدون– بالسرد والحركة– وفقا لإيقاع زمنى(تقنى)؛ عوضا عن الإيقاع الإنسانى– الطبيعى – الذاتى .. وتنحصر إشكالية العرض– أو تكاد– فى شكوى الشخصيات من الزمن ، (فنحن نعيش الآن فى مجتمع أضحت فيه خبرتنا اليومية بالزمان تقل شيئا فشيئا عن أن تكون مجرد خبرة بالإيقاعات البيولوجية والطبيعية وأخذت تنحو أكثر فأكثر إلى التكيف مع التنظيم المركب ، العقلانى ، للعمل الآلى...).

فى عرض «الخبز اليومى» يمتزج المسرح بالحياة اليومية المعاصرة، مستلهما إيقاعها.. ويمكن القول بأنه تم الدفع بكافة عناصره لإبراز ذلك الإيقاع ؛ فهو (الحدث الدرامى) نفسه– لذا غابت (الأحداث) !..

هذا الملمح ، تحديدا، يعد واحدا من أهم الملامح المميزة لمسرح الحياة اليومية (الما بعد حداثى) عن المسرح الواقعى (الحداثى)– فقد كان هذا الأخير يعمد إلى إخفاء وإذابة (الحدث) (... فى حركة مستمرة تهدف نحو غاية بعينها)، ذلك لأنه كان يسعى (لاستعادة الزمن لإثبات استمرار عظيم وراء التشتت... ويحاول أن يبين أن الماضى مازال حيا







● ثلاثة أرباع: فى هذا الوضع يدير الممثل ظهره تقريباً كاملاً بأقل من جانب واحد من رأسه وكتف نحو الجمهور. هو أضعف وضع من أوضاع التمثيل الأساسية الخمسة.

فى الحاضر،بعد أن فرض على مسار الزمن صورة رسمت منذ البداية).

البديل الذى أتى به (مسرح الحياة اليومية) هو الإصغاء إلى الواقع بدلا من الشقة فى الأيديولوجيا- أعنى إدراكه أن وراء الواقع الإنسانى هناك (واقع تقنى) ، وليس (ماهية) ، واقع رياضى (مصمم) ، لكن ما يشكل حركته (ليس أكثر من علائق قوى لا تتبع هدفا بعينه، ولا تخضع لآلية مضبوطة وإنما لصدف الصراع).

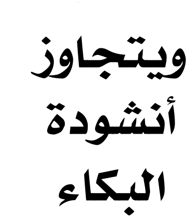
المعالجة الزمنية الدالة- التى ينطوى عليها العرض- تقوم على اعتبار أن (... كل زمان حقيقى هو فى جوهره متعدد الأشكال ...)- على حد قول (باشلار) لذا فإذا كان الزمن الداخلى للعرض يمتد ليوم كامل (من الصباح إلى صباح اليوم التالى)، فهذا الزمن يمثل (الإيقاع الدورى الطبيعى)، إلا أنه يتناقض مع (إيقاع الزمن التقنى)- كما أشرت من قبل ، أما الإنسان فيقبع فى (الفجوة) الفاصلة بينهما ؛ بحثا عن (إيقاعه الإنسانى- الذاتى)- فكما يقول (باشلار) : (إننا لن نكون كائنات مكونة بشدة وقوة ، تعيش فى راحة مضمونة دائما ، ما لم نعرف كيف نعيش وفقا لإيقاعنا الذاتى) ذلك الإيقاع الذى لن نعثر عليه إلا فى تآلف الإيقاعات العديدة ذاتها ..

وحسب (هايدجر): (ليس بالإمكان تصور الوجود خارج إطار الزمان ، كما أن معنى وجودنا يكمن فى هذا الوجود الزمنى نفسه)، فالزمان- كما يقول : بما هو (حركة دءوبة نحو المستقبل) (فهو المحرك للوجود ، وفيه تتفاعل الأفعال وبه تتحقق) .. وما حدث هو أن (الوجود الإنسانى) لم يعد فى موقع العمل على تحقيق إمكانياته ، لم يعد فى توتر مستمر مع المستقبل- كما يؤكد (هايدجر)- لأن إرادة النظام حلت محل إرادة الإنسان ؛ لقد امتص النظامُ الوجود ، وأخضعه لإرادة الهيمنة ، ومن ثم لم يعد الزمن إطارا للوجود الإنسانى ، وإنما لإرادة الهيمنة- نعم ، لقد سرقت التقنية الزمن من الإنسان !..

وما يمكن إضافته هنا ، هو أن العرض ككل يتجاوز أنشودة البكاء الرومانسية ، على الطبيعة التى غيّبها الحضور التقنى، وبتعبير آخر، لا يحثنا العرض على ضرورة العودة إلى (الأصل الزمنى) الطبيعى أو التاريخى الضائع (= المفتقد) ، ويسعى- بدلا من ذلك - إلى التأكيد على تعدد (البدايات والأصول) — التى يتركب منها الزمن ، وهذا تحديدا هو ما يصنع المفارقة التى ينبنى عليها (العرض)، تلك المتمثلة فى (الفجوة- المشار إليها سلفا) ؛ ويرمز إليها (البانيو) ..

ينبنى العرض (سينوغرافيا) على استعارة النظام الجسدى ؛ أعنى أنه يحول النظام (المؤسساتى) الذى يخضع له الجسد إلى مكان: غرفة النوم ، المطبخ (فى البيت أوالعمل)، حجرة المكتب، حجرة المعيشة ، الصالون ، الحمام (البانيو) .. هذه الأماكن- الضيقة- المراقبة دائما (من قبل مدير المطعم ورئيس الشركة والجيران ...) تلتصق فيها (عاملة المطعم) بالمكنسة و(موظف الشركة) بجهاز الكمبيوتر، وكما أنها لا تستطيع الجلوس فى فترة العمل الرسمية- الممتدة إلى ثمانى ساعات، كذلك لا يستطيع هو إغلاق الجهاز- خشية أن يتهمه رئيسه بإهمال العمل ... هذا ويمتد من هاتين الشخصيتين؛ من مكانهما فى خلفية المسرح،

يعتمد العرض على تحويل النظام المؤسساتى الذى يخضع له الجسد إلى مكان!



ويتجاوز أنشودة البكاء الرومانسية





خطان متقاطعان يصلان إلى مقدمة المسرح .. الأول : يبدأ من (أعلى - يسار) ، حيث (عاملة المطعم) المنتهكة، الملقاة فى الخلفية المظلمة (إذ يمزق الضوء جسدها، ويكاد يحوله إلى نثار- هذا فضلا عن إخفاء الديكور لنصفها الأسفل!)، تلك المرأة التى تشكو وحدتها واستلابها ، هكذا، فى إطار إمتثالى : فهى تفعل كل ما يطلب منها - دون أن تحظى برضاء الآخرين!.. وفى الوقت الذى تعزى فيه نفسها التى اندمجت فى الطقس اليومى واعتادت عليه ، نجدها تمنى نفسها- أيضا- بالويك إند ، وبالزواج والإنجاب فى يوم ما .. ثم يمتد الخط مرتفعا قليلا ناحية اليمين وأكثر ميلا نحو منتصف المسرح ، لنرى امرأة أخرى نائمة ، تتقلب فى فراشها ضجرة ، ثم يتضح لنا مدى غرقها فى التفاهات اليومية : عن البطالة والمواصلات والعمل ، بحثا عن رابط ما ، بين هويتها الذاتية والهوية الاجتماعية - إذ تسعى لتحققها فى العمل والصداقة ، بالكشف عما تخبئه من حنان وحب بالغين تجاه الآخرين ؛ حتى أنها ، لأجل ذلك ، تبتذل نفسها حين تعرضها عليهم (فى التليفون ، ثم فى العمل الذى تعد فيه القهوة للزملاء ، عن طواعية منها ، متغاضية عن تحولها إلى مجرد عاملة بوفيه) هكذا ، دونما جدوى !..

أما عند نهاية هذا الخط ، فنعثر على امرأة ثالثة تبدى سأما من نوع آخر- يتناقض مع ما تبديه عاملة المطعم- فكيفية التصرف فى قضاء (الويك إند) هى شغلها الشاغل .. وكما ترى هى فلا أحد يستجيب لمشاغلها تلك (لديها بعض المشكلات فى الشقة ، لكن إدارة العمارة منشغلة عنها- وطوال

ذات تعانى فقدان التواصل

العرض لا تكف عن معاودة الاتصال بهم ، والصياح والغضب ... دون جدوى / تذهب لتتناول غدائها فى أحد المطاعم ، لكنهم يتأخرون عليها كثيرا فى إحضار الطعام، مما يزيدها ضجرا / كما أن الجيران لايكفون عن إحداث الضوضاء- لا سيما تلك الموسيقى التى يفضلونها وتصنع إيقاع حياتها رغما عنها ...).

أما الخط الثانى : فينتهى إلى (أسفل- يسار) حيث نرى أكواما من زجاجات البيرة مبعثرة فى حجرة المعيشة الخاصة بالرجل الثانى- فى العرض- الذى يحيا (الفشل) تماما ويشعر ببوطأة الزمن (كعاطل- حر) ، وطوال اليوم يبحث عن عمل ويتجول فى الطرقات ، لكنه، مع ذلك، يغرق فى الزمن- المتحول إلى حفرة عميقة- إلى نهايته ، (ولعل "البانيو"- الذى يتصدر مقدمة المسرح ، صاعدا إلى منتصف المسرح ، هو رمز هذا الغرق- إنه الفجوة بين الزمنين : الطبيعى والتقنى ، كما أشرت من قبل) ..

ما نلاحظه هنا هو أنهم جميعا يعانون المشكلات ذاتها ، لكن استراتيجية النص توزع تلك المشكلات على الشخصيات ، كنقاط ارتكاز (أعنى أن كل شخصية تنطوى على مركز محدد)، هكذا، لبلورة تلك النقاط على نحو كثيف ..

وهى تتوزع كالتالى :

أ — (تلاشى الذات) : عاملة المطعم ..

ب — (التمثيل أوالقناع) : موظف الكمبيوتر ..

ج — (الرغبة) : النائمة ..

د — (الآخرون) : الموظفة فى الويك إند ..

هـ — (الزمن) : العاطل ..

ما نلاحظه هنا هو أن القاعدة التى يرتكز عليها الخط الأول ، وهى (أ) : (تلاشى الذات)، الذى تعانيه (عاملة المطعم) بكثافة بالغة ، تستجيب لها قاعدة الخط الثانى ؛ وهى (ب) : (التمثيل أوالقناع) ، الذى يلجأ إليه (موظف الكمبيوتر) ، فى محاولته التوافق مع (النظام): إنه يحاول إقناع نفسه - قسرا- بتحققه فى العمل ومن ثم بالعثور على معنى لوجوده (أو لهويته الذاتية) / تماما كما تفعل (عاملة المطعم)- التى تتحدث كثيرا عن (اعتياد- أو التوافق مع- الأوضاع) ، وفى الوقت الذى يترافق فيه وجودها مع العبوس وإهمال الجسد (تآكل الوجه)، يتحدث الموظف عن (وجهه الذى سيخرج به إلى الشارع) ويتقنع بالابتسام والبهجة- وهو ما نجده لدى الشخصيات الأخرى ، وإن بكثافة أقل ..

مما يعنى وجود (ج) : (الرغبة) ، وكل رغبة هى (رغبة فى- الآخر) ، كضرورة لاكتمال الذات، وهو ما تمثله (النائمة) بكثافة .. هذا وحجرة النوم عامة تحمل دلالات عديدة، من ضمنها- هنا- (الحلم ب ...) وهو ما نجده أيضا لدى الشخصيات الأخرى ، لذا يتحتم علينا أن نتساءل عن (الآخرين): (د) .. فتجيب موظفة الويك إند بأن لا أحد يستجيب لما تطلبه- وهو نفس ما تقوله الشخصيات الأخرى .. هكذا لنجد أنفسنا أمام السؤال عما هو أعم؛أى عن(الزمن): (هـ) - الزمن بما هو الوجود نفسه الذى يمنحه (العاطل) معنى (الحفرة- التى يغرقون فيها جميعا إلى نهايتهم) ..

تلك النقاط ، التى ترتكز حولها الشخصيات، تمثل(المستوى الرأسى)للعرض، وترتبط بالدلالات المكانية؛ (المستوى الأفقى) على النحو التالى :

أـــ (المطعم) : مكان الأكل (= الالتهام) ، إلا أنه يحمل دلالة (تآكل عاملة المطعم)... أعنى أن عملية الأكل (أو الالتهام) تثير التساؤل حول: (من الذى يأكل ؟) و(من الذى يؤكل ؟)- وهو ما يؤكده (تلاشى الذات) ..

ب ـ (حجرة المكتب) : مكان العمل والإنتاج ؛ مكان ممارسة الانغماس فى التقنية ذاتها ، ومحاولة الإنسان التآلف معها- عبر (التمثيل أو التقنع) ؛ أى عبر (خداع الذات والآخرين)..

ج ـ (حجرة النوم): مكان النوم والأحلام والجنس، إنها مكان (الرغبة فى- الآخر).. هذا وقد عمد العرض سينوغرافيا إلى وضع (حجرة النوم) مع (البانيو) على خط رأسى واحد ، يحتل المنطقة الوسطى بأكملها ، من أسفل إلى أعلى، وعلى مستوى مرتفع عن المستوى الذى تشغله الأماكن الأخرى، هكذا- كمحاولة من العرض لإبراز والتأكيد على مركزية العلاقة بينهما، ومركزيتهما معا فى الدلالة على (الإنسانى- الحميم جدا).. هذا ولم تستخدم المرأة التى تشغل حجرة النوم ذلك البانيو أبدا- على الرغم من مجاورتها له- (وكذلك المرأتان الأخريان)- وإن اقتربت منه مرات عديدة ..الدلالة هنا تتمحور حول غياب (الآخر)، وعدم تحقق التواصل الحميم ، لذا تظل الذات تعانى النقص- وهذا الأخير بقدر ما يعنى عدم الاكتمال فهو يشير لوجود فراغ ما، أو فجوة ما، هى نفسها ما يمثله البانيو الفارغ .. أعنى أن عدم تحقق علاقة التواصل الحميم أدى إلى الغرق فى ذات فارغة ؛ هى فجوة معتمة ..

د ـ (حجرة المعيشة) : مكان العيش أوالحياة ، ونلاحظ أن (موظفة- الويك إند) التى تشغلها ، تحاول طوال العرض ، عن طريق التليفون ، دعوة الآخرين (عمال العمارة) للحضور ، لكنهم لا يستجيبون ..

هـ ـ (حجرة الصالون) : مكان الالتقاء بالأقارب والأصدقاء- هذا وزجاجات البيرة الملقاة تحت المائدة، توحى بذلك ، للوهلة الأولى .. لكننا نكتشف أن الشخصية التى تشغل المكان تعانى الوحدة (كموظفة- الويك إند) والفشل والعطالة بل والإنكار.. ويتمخض عن ذلك نوع من إهدارالذات والشعور بوطأة الزمن، مما يفضى إلى محاولة تغييب العقل (بالسُكر المتواصل) ..

و ـ (البانيو) : هو تلك البحيرة المنزلية الصغيرة التى جاد بها عصر التقنية ، ونلاحظ أنه على مقاس الإنسان تماما- وهو بالطبع مكان اغتسال الجسد والنفس .. لم يستخدمه فى العرض سوى الرجلين فقط، وللحظات قصيرة .. ورغم مزاولتهما للاستحمام ، إلا أن أحدهما (وهو العاطل) بدا بداخله كميت - منحته الإضاءة هيئة غريق طاف !..

هذا وإذا علمنا بأن الرجلين قد تبادلا المواقع (إذ ظهر كل منهما فى المكان المخصص للآخر)، دون أن يطرأ عليهما- ومعهما العرض- تغيير ما ، أدركنا أنهما (ومعهما النساء) غرقا فى (البانيو) ؛ البحيرة ، القبر- الذى هو (فجوة الوجود) !.. نعم ، إنه القالب الحديدى (التقنى) الموحد- المعد سلفا للجميع ..



محمد حامد السلامونى

يمتزج المسرح بالحياة اليومية المعاصرة ويستلهم إيقاعها!



عرض يتأمل جوهر الزمن

● مسرحية "عرس زواد ولد عواد" للمؤلف عبد الإله أبوغوش، وإخراج محمد حلمى، تم عرضها مؤخرا بمدرسة زى الأساسية بعمان.

● الشغل المسرحى: أفعال الجسم الصغيرة والمفصلة (غالباً اليدين) مثل شرب من كوب، إشعال سيجارة، مسح الحاجب، وهكذا.



تحت السيطرة

"رسائل متعددة.. متشابكة.. متعجلة.. تائهة"

إمكانات تمثيلية جيدة

يقدم مسرح الشباب على خشبة المسرح العائم عرض "تحت السيطرة" تأليف وأشعار "حمدي نوار" ألحان وغناء "باسم عبد العزيز" وتشارك في الغناء "هبة عصام" ديكور وملابس "أحمد شوقي" إخراج "عصام سعد"، تمثيل وائل شاهين في دور "الشاويش خواسك"، حكيم المصري في دور "واكد"، سامح عبد السلام في دور "سعد"، ومحمد غزي في دور "مسعد".

ثلاثة من المواطنين يبيتون ليلتهم الأخيرة قبل الهجرة عن الوطن تحت أحد الكباري، يضبطهم شاويش مهزوز الشخصية "خواسك"، أحدهم "واكد" يرى أن الشاويش ليس سوي "هبَّابًا"، نعرف من الاثنين الآخرين "سعد" و "مسعد" أن "هباباً" هذا هو من اغتال أحلام "واكد" التي كبرت معه يومًا بيوم، الشاويش يشرح الحقيقة و"واكد" لا يرى سوى وهمه، يجاري "خواسك" "واكد" الموهوم فتتقلب شخصيته.

"سعد" و "مسعد" ينحصر دوراهما في التعليق على الأحداث وشرحها وكسر حالة اندماج الجمهور في الدراما ليحتفظ بحضور ذهنه أثناء العرض ليفكر ويناقش.

العلاقة المحورية في هذه المسرحية هي العلاقة بين "واكد" و "الشاويش خواسك"، "واكد" المواطن المصري البسيط (الفلاح، العامل) الذي يضيق به الحال في الوطن فيبحث عن السعة بالهجرة، و "الشاويش خواسك" رمز القوة الحاكمة المتسلطة.

هذه العلاقة هي البؤرة الرئيسية التي تتجمع عندها وتتفرع منها أسئلة العرض، وكانت هي أيضًا مكمن الخطورة... كيف؟

"واكد" الخائف صنع من "خواسك" الخائف أيضًا طاغية فوقه على اعتبار أن (خوفنا بيصنع جلادنا) فيحكم عليه هذا الطاغية بأن يبقى داخل الوطن ويمزق جواز سفره ليبقى تحت السيطرة.

- إن جاع الوطن جوع معاه، وإن شبع الوطن اشبع معاه.

- الوطن ما بيشبعش يا باشا!

و (الحكومة طلقتنا بالتلاتة واتجوزت رجال المال والأعمال)

و (القطط اتقاسموا مع الفيران وسرقونا)

إلي هنا والأمور تجري بشكل جيد وساخن لكن نفاجأ بخواسك يندفع في وصلة تقليد مجموعة من الزعماء العرب بلهجات شتى (عراقي، مغاربي، شامي، خليجي) بدون مناسبة ثم يهتف (أنا الملك، أنا القيصر، أنا الركن المهيب، أنا من نسل النبي) ثم يرتد ثانية إلي "واكد" ورفيقيه "سعد" و "مسعد" ويطلب منهما أن ينافقوه (وعلى قد نفاقك مد رجليك) فينافقانه ويطالبنه بالحيطة فيتنزل عليهما من أعلى المسرح رغيف من الخبز فيهجمان عليه متكالبين!! ويندفع "خواسك" في تقليد آخر متقمصًا شخصية "جورج بوش الابن" (لقد جاءني ملاك الرب وأنا في المكتب الأبيض - المفروض البيضاوي - وقال لي: لقد اخترتك يا دبليو لتخلص العالم من الأشرار) إلي آخر المونولوج، وذلك على طريقة خواجات التليفزيون "أدهم شركاوي لازم تموت" ثم يعلن عن حملة الصدمة والرعب و (بارك الله أمريكا)، ثم يعود ثانية إلى شخصية خواسك، ثم ينقلب إلي أحد الملوك ويركب حصانه، والحصان هنا هو "واكد"، ليتفقد أحوال الرعية (الجمهور) ويسأل حصانه (شايف إيه في وجوه الرعية؟) وذلك بنبرة التهديد، فيقول واكد (شايف إن النهارده آخر حلاوة وبكرة أحلى من النهارده هوالهند اليوم في عيد)، لكن "واكد" لا يستمر في رؤية الأكاذيب فيصرخ بما يرى (شايف حاجة بتصرخ، الطاعون، الوباء يا زعيم يا ملهم) والوباء بالنسبة للزعيم (أي واحد حر) لأنه (بيبقي زي الطاعون وممكن يبقى عرقه وباء) فيفزع "خواسك" مما سمع ويهرب منه "واكد"، فيصرخ (هاتوا لي واكد) ويجده ليشرح له أن ما يريده منه هو أن يرى كل شيء في مكانه الصحيح وهو ما يصنع بالنسبة له وضعًا إعلاميًا صحيحًا، وبمساعدة "سعد ومسعد" يعدل "خواسك" من وضع "واكد" ليجعله واقفًا على رأسه ويديه ويرفع قدميه في الهواء ويسأله (شايف إيه؟) فتعتدل الرؤية ويقول "واكد": (شايف كرامة، كبرياء، ديمقراطية) فيسر خواسك لذلك لأن هذا هو ما يجب أن يراه الإعلام: ثم يضيف "واكد" (وحرية) فتثور ثائرة "خواسك" حين يسمع كلمة الحرية ويطلب منه أن يجد معنى بديلاً لهذه الكلمة، فلا يعرف "واكد" ويطلب من الصالة أن تساعده، ولما لم يجد إجابة يسأل: (هي الناس ما بتتكلمش ليه؟) فيرد "سعد ومسعد" - بالنيابة عن الناس - ويسوقون مبرراتهم (وهو اللي اتكلم خد إيه، أنا ما عنديش ضهر اتسند عليه... إلخ) ويصر واكد على أنه ليست هناك كلمة تحل محل الحرية وأن الحرية (ما بتتحميش)، فيصل غضب "خواسك" إلي قمته - المفترض ذلك - ويصرخ بأن "واكد" (لازم يتشنق، يتصلب، يموت من الخوف) ويجد بذلك بديلاً لكلمة الحرية: الخوف، ويخرج عبر الصالة، وهو يصرخ بذلك بأن الناس لابد أن تظل خائفة. وينتهي العرض بأغنية ترفض ذلك وتحرض على الإيجابية:

(قوم اتحرك... شوف الخوف إزاي بيذلك ماتخافش.. ح يحصل إيه أكثر م اللي حصلك إيه)

"تحت السيطرة" كنص أراد أن يحشد كل الرسائل: خوفنا يصنع جلادينا، وأن المصري إذا ضاق به الحال يهاجر، وأن الحكومة باعتنا، وأن الطغاة يعيشون على ثقافتنا وعلى الإعلام المزيف، وأن الحكام العرب يزجون بشعوبهم في حروب خاسرة، وأن جورج بوش مجنون، وأن الطغاة يخافون من كل حر، وأنه لا بديل لنا عن الحرية، وفي النهاية يحرضنا أن نتحرك.

أراد "تحت السيطرة" أن يقول كل شيء فتعجل في القول وتشتت منه كل شيء، ضاع منه العمق والتركيز المطلوبان ولم يعط لأي قضية من القضايا التي حشدها - والتي يصلح أن يقوم على أي منها عرض كامل - الاهتمام الكافي كأنه أراد فقط أن يقول لا أن يخلق الشحنة ويكون مؤشرًا دافعًا للتحرك.

الإخراج هنا كان تابعاً للنص فوقع في أخطائه وتاه معه والمطلوب منه عكس ذلك بأن يكون قائدًا، وهو دور المخرج في مسرح اليوم لأن العرض في النهاية ينسب إليه، فهناك مناطق كثيرة غير مستغلة رغم أن بها إمكانات جيدة، فمثلاً: اللحظة التي يختفي فيها "واكد" من "خواسك" المفترض أن يشعر "خواسك" بضياع عميق إلى أن يجده - على اعتبار أن "واكد" الخائف منه هو الذي منحه إحساسه بالسيطرة وجعله يذوق حلاوة هذا الإحساس - ثم التعبير عن هذه اللحظة بشكل سريع و"خواسك" يدور فقط في دائرة مرتين ثلاثة مع تأثير بالإضافة بالفلاشر السريع، وهو يصيح "هاتوا لي "واكد" ثم يمد يده خلف أحد البوفات ويخرج به.. هكذا بسهولة! أيضًا شخصية "خواسك" كانت تحتاج لمزيد من الجهد ليخرج أداؤها بشكل أفضل وأقوى خصوصًا وهي عصب العرض ونقلاتها التمثيلية كثيرة جدًا.

ثم هناك شخصية واكد" الفلاح البسيط نجدها بعد ثلث العرض تقريبًا تندفع في تنظيرات فلسفية ونقد وحوارات بلسان مثقف محطمًا بذلك النمط الذي افترض منذ البداية، وهو ما ظلم الممثل "حكيم المصري" الذي تشعر أن الشخصية تاهت منه مع تثاقف الحوار.

ورغم ذلك كانت هناك بعض النقاط المضيئة بالعرض:

مستوى الديكور كان رائعًا يقترب من مستوي الدقة السينمائية إذ يصور جانبًا فقيرًا من المدينة، وبيوتًا متهالكة على الجانبين وجزءًا من نهاية أو بداية كوبري تتناثر أسفله القمامة مع بانوراما في عمق المسرح تحمل صورة لمجموعة من ناطحات السحاب الباذخة المضيئة بألوان فسفورية.

الغناء والألحان كانا طيبين وإن كانت الألحان في حاجة للتخلي عن بعض الأناقة والتطريب لصالح بعض من الشعبية لتتواءم مع شريحة أكبر من الجمهور.

شخصيتا "سعد" و "مسعد" كانتا طريفتين وحضورهما لطيفًا، خفف كثيرًا من حدة المباشرة بالعرض.







حينما يتحول الفلاح للتنظير الفلسفى



دعاء الكروان





تأليف
طه حسين

كتابة مسرحية
متولى حامد

الشخصيات

- آمنة
- هنادى
- الأم
- الخال
- العرافة

متولى حامد واحد من الكتاب المسرحيين الذين قدموا خطوات ثابتة فى الكتابة المسرحية فى الأونة الأخيرة، وهو كاتب غزير الإنتاج كتب عدداً من الأعمال المسرحية أهمها مسرحيات: «الملكة، والخروج، والنعام، وأصل وعفريت، وغنوة الليل والسكين، وأسود فاتح، والمهاميش» ونال حامد كثيراً من الجوائز من جهات متعددة،

ومسرحنا تقدم له نص «دعاء الكروان» عن رواية عميد الأدب العربى طه حسين.. وقد صاغها متولى فى لغة عامية شديدة الخصوصية حيث جاءت اللغة معبرة عن بيئة الشخصيات بشكل يقدم للحياة المسرحية بثبات.

• المشعرة : الكلمة أو الكلمات الأخيرة من فقرة كلامية أو نهاية فعل والذى يشير إلى الوقت الذى يتكلم فيه ممثل آخر أو يتحرك.

البداية:

خارج قاعة العرض المسرحى توجد العرافة وهى سيدة فى منتصف العمر ترتدى جلبابًا أسود وطرحة سوداء وتفرد قطعة قماش على الأرض عليها رمال وحجارة وتتمتم ببعض الكلمات وفى نفس اللحظة نسمع من داخل صالة العرض صوت غناء وعديد آمنة.

العرافة :

أبين زين وأرمى الودع وأشوف البخت وأدور وأحكى ع المكتوب...
وأحكى ع اللى انكتب على جبين أيوب..
قربى يا صبية ياللى جمالك لبن صافى
يا راخية شعرك أرمى بياضك ووافى..
لخط العمر سهم طلقة الموت فى يوم الميلاد
والبخت غيب ببركة لا إله إلا الله رب العباد
أسير بيدى فى الرمل
بين الضحك والبكا والفراق والزغاريد
ومسيك بالخير يا صبح إن جيت علينا بالنور
يا إما النعيم أو الهلاك كما فى الكتاب مستور
أبين زين وأرمى الودع وأشوف..

(تقوم العرافة وهى تلملم أغراضها وتدخل مع الجمهور إلى داخل صالة العرض.

داخل صالة العرض الإضاءة خافتة إلا من بؤرة على آمنة التى ترتكن على أحد الجوانب وهى تغنى مرة وتعدد مرة أخرى)

آمنة :

(تعدد) يا صغيرة يا فرخة الزانة يا رايحة للقبر ندمانة
يا صغيرة يا فرخة الشوبة يا رايحة للقبر مغصوبة

آمنة :

(تغنى) فينك... فينك؟ ياللى اتردم تحت التراب زينك
فينك... قومى قلبى اتملى من الشقا همومى
نفسى فى صدرى بس ليه مقتولة من يومى
يا بت يا سمرة يا فلقة القمرة
جوعنا وذلتنا هو اللى سكتنا
مش الوم ولا تلومى...
فينك... قومى قلبى اتملى من الشقا همومى
يا عيالى وبناتى يا امايا واخواتى
روحى فى قبرك وجسمك عايش فى خلقاتى
فينك... فينك؟ ياللى اتردم تحت التراب زينك

(مع اكتمال الجمهور وجلوسهم على الكراسى) تغلق العرافة باب صالة العرض وهى تتمتم مع إشعال عود من البخور فى أحد الأركان)

العرافة :

الليل اتخلق للغلابة لجل ما يتستر عليهم...

(آمنة تتحرك لتدخل بؤرة ضوء هى ممسكة بطرحة سوداء وتتمايل بها)

آمنة :

هنادى عايمة فى دمها وما تعرف العوم

(بؤرة أخرى تضاء لنجد طفلتين صغيرتين (هنادى وآمنة) تلعبان فى سعادة)

طفلة 1 :

سيدنا دخل البستان

طفلة 2 :

طلعت له قطة بودان

طفلة 1 :

سيدنا دخل الطاحون

طفلة 2 :

طلعت له قطة بقرون

آمنة :

والشيطان سواها بالأرض وقال

(بؤرة إضاءة ليظهر الخال وهو يجلس على كرسى كبير وممسكًا عصا مميزة فى يده)

الخال :

الوبا طمع فيها وخد عمرها..

طفلة 1 :

سيدنا دخل البستان

طفلة 2 :

طلعت له قطة بودان

آمنة :

الوبا أشرف من إنه يقرب من روح هنادى..اشهد يا كروان.. اشكى يا كروان... انقل شكوتى لربك يا طير.

الخال :

طيرك لو كان يعشق بصوته الحق لغطى بريشه العرايا لكنه ضعيف وان طالت سكينتى رقبته لصار دمه شرف غالى.

العرافة :

لابد يا ليل تصاحب النهار لجل ماتبان الوشوش من بعضها..

آمنة :

حتى أنت يا كروان خنتنى؟ بلغت صوتك الطاهر.. نسيت خلاص.. نسيت هنادى وهى حاضنة ترابها ودود الأرض زفها لأخرتها،

الأم :

بكفياكى يا آمنة.. طيرك فضحنا بعد ما كشفنا لكل العباد **(آمنة تقف فى وجهها بتحد)**

آمنة :

الكروان هو نفسى اللى بانفسه.. هو عروستى القماش اللى كنت باحامى فيها من خوفى وفزعى.

(فلاش باك وانتقال الإضاءة إلى الخال ومعه الطفلة وهى ممسكة بالعروسة القماش وهو يعاملها بحدة)

الخال :

ارمى هادى العروسة من يدك وجمدى قلبك.

آمنة :

(تردد وهى تتذكر) عروستى القماش.

الخال :

(يضرب الطفلة) بتعصى أوامرى وايش يجيب الفاجر من صلبه والله أطحنك بين حجارة الرحاية.

(عودة مرة أخرى للأم مع آمنة)

الأم :

النسيان نعمة يا بتى

آمنة :

(وهى متجهة للخال) نعمة للغادر اللى يده ما بتنغسل غير بالدم. والطاهر إن نسى تكفيه دمعة تغسل صدره.. وأنى دموعى اتحجرت وبقت جبال.. كلكم بتسمعوا صوت الكروان إلا هنادى... هنادى وحديها اللى ما بتسمعه.

(موسيقى نحيب وعويل تبدأ منخفضة ثم تتصاعد - مع ظهور هنادى وهى ترتدى زياً أبيض وكأنها ملاك)

آمنة :

سدى ودنك يا اماى صوته البعيد بيقرب منى.. قاطع السما وعايم وسط السحاب.. سدى ودانك يا أماى هو جاى وجايب على ضهره نعش هنادى.

(انتقال بالإضاءة - الطفلتان تلعبان معاً فى سعادة وهما ممسكتان بالعروسة القماش)

طفلة 1 :

سيدنا دخل البستان

طفلة 2 :

طلعت له قطة بودان

(تضحكان وآمنة تحتضن هنادى)

آمنة :

قلبى فى الدنيا يساعك بحب له جناحات يطير فى يوم العرض وأطلب من الله ألقى هنادى عند باب من أبواب الجنة وبرضه أحضنك وأدخل وياكى.

هنادى :

هنادى حلمك دنيا وآخرة.. يا فرحتى حبنا هو حريتنا يا آمنة.

آمنة :

خدى راسى على صدرك.. ضمينى وارخى ضفايرك على خدودى.. يمكن ساعة الغدر روحى تخفف عليكى **(هنادى تحتضنها بقوة)**

هنادى :

ليه كل كلامك وكأنه سر وله باب حارسه القدر.

آمنة :

ما يتلاقى قلبين إلا وسهم يقطع بينهم سهم طايح متل الريح.

هنادى :

آنى خايفة

آمنة :

الخوف فى دمنا ده إحنا أما بنضحك من قلبنا بنقول خير اللهم أجعله خير والحزن يموت لو بعد عنّيْنيا هنادى.

هنادى :

لكنى فرحانة.

آمنة :

وأنى فرحانة لفرحك يالا قولى وأنا أقول وراكى.

(انتقال بالإضاءة - الطفلتان تلعبان معا فى سعادة وهما ممسكتان بالعروسة القماش)

(ننتقل بالإضاءة إلى الأم وأمامها قماشة بيضاء ملطخة بالدماء وهى تعدد وحولها آمنة وهنادى مذهولتان وهما تبكيان).

آمنة :

بوى... بوى

هنادى :

اصحى يا بوى

الأم :

ولا يعجبك قبرى وتزويقه.. من فوق واسع وتحت يا ضيقه...

آمنة :

ما نجيب سيرة الجنة إلا ونتكوى بالنار.

الأم :

ولا يعجبك قبرى ولا رخامه من فوق واسع وتحت يا ضلامه.

العرافة :

وقع الفارس من فوق حصانه وانداس يا عين يا مين يجيب لى يا ودع حبيب وياخد من عيونى عين.

الأم :

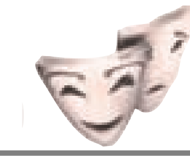
ندامة على اللى راح وما خلف.. زى الحمام لا باض ولا ولف.

هنادى :

ليه الحزن بترد روحه فينا؟!



اللوحة للفنانة «مريم إبراهيم فهمى»



● جانبى: سطر يوجه على خشبة المسرح إلى الجمهور والذى لا يكون من المفترض أن تسمعه شخصيات أخرى.

العرافة :
ندامة على اللى خلفته بنانيت السقف يوقع من غير عمود فى البيت.
الأم :
مات السند.. اللى كان بيحمى أعراضنا انقطع النفس اللى بنتنفسه عشان نعيش... مات الضل اللى كان يحمينا من اللهيب.. مات الـ.....
(فى هذه الأثناء يظهر الخال ويقاطع الأم)
الخال :
مات الفاجر.. قدر وعمى بصره.. يفيد بإيه النواح على ديل نجس.
آمنة :
شيل الرديم وقوم واتعمم ولا تخلى الندل يتكلم.
الخال :
(ساخرا) من كتر ذكره لربه قطع السبحة عجل الطلوقة وجع يستاهل الدبحة إيه اللى حصل.. رصاصة وخرجت بعد ما فاض بيها العمايل.
وفروا دموعكم أيام البكا كتير...
بس يقدرنا ربنا على نسيان سيرته...
مساكين.. كل اللى فاته ليكم العار
الأم :
القول قولك يا خوى.. نفسك لينا ممدود
آمنة :
مش لما تدفنى جوزك تتكلمى عن الأنفاس.. ما تخافى ما حدا حايطمع فى عارنا.
العرافة :
يا شمس غيبى ويا مركب حلى.. بلدى بعيدة وطالب خلى.. سمع الودع صوت دمع العين وآنى قلت بعلو صوتى وأبين زين.
(انتقال بالإضاءة - الخال وحوله الأم وآمنة وهنادى)
الأم :
القول قولك يا خوى وحسك فى الدنيا يكفينا.
الخال :
العيون فضاحة.. والألسنة دباحة وما حدا بيشوف غيركم ولا يتكلم إلا عليكم وآنى غطاكم وقدرى آداوى جراحكم وأستر أعراضكم.. كان بدى ادارى عنكم العيون وأجطع الألسنة.. لكن رحيلكم هو اللى حايطهر البادية.. لابد ترحلوا فى الحال.
(موسيقى مع صرخة غناء لخروجهن من البلد، ويصبح الخال وحيدا)
الخال :
لو كانت الناس تأمن غدر بعضيها كنت أوهب لكم روحى تعيشوا بيها.. صعب عليا فراقكم.. هو عليهم كربهم يا طريق.. كون ليهم يا قمر فى الضلام رفيق.
(يبكى بشدة)
(انتقال بالإضاءة.. الثلاثة فى رحلة شاقة بعيدا عن بلادهن)
الأم :
(تنادى) آمنة.. هنادى
هنادى :
(تنادى) أماى... آمنة...
آمنة :
(تنادى) هنادى... أماى.
الأم :
خطاكم تاه عنى.
آمنة :
الشمس غابت واحنا فى قلب الضهر الأحمر
هنادى :
نور ربنا تاه منينا.
الأم :
حساكم بقلبى قريبين.
آمنة :
كل القلوب صارت حجارة صوان.
هنادى :
وأجسامنا لزقلها العيون بتنهش فيها.
الأم :
استرنا وهون صبرنا المر.
آمنة :
حتى الأرض بتلعّنا وما طيقانا نمشى عليها.
الثلاثة :
ميتة تعود لدارك يا لغريب... ميته تعود
ميتة تعود لدارك يا لغريب... ميتة تعود
هنادى :
دخل علينا المسا واحنا بعاد.
الأم :
عزى المعزى وكحرت البلاص.
ولا ولد ياخد العزا من الناس
آمنة :
صعبان على الندل قام له راس
سوى خلاصه وما حد قاله حاص
الثلاثة :
ميتة تعود لدارك يا لغريب... ميته تعود
ميتة تعود لدارك يا لغريب... ميتة تعود
(الثلاثة يتفرقن وآمنة تصبح وحيدة)
(تذهب آمنة إلى الشاهد)

آمنة :
وانى وحدى أسمعك يا كروان.. ودعواتك تلازمنى من بلد لبلد وصوتك ما يفارقنى.. من شان يحموا أعراضنا حطونا فى سكة الديابة.. واللى يطردنا ويحكى عن الشرف فاجر.
(انتقال بالإضاءة إلى الخال)
الخال :
اللى راح راح وانزاح.. وما تهمنى سيرتهم.. الأيام حفرت ليهم قبور وتاوتهم.. وآنى صليت عليهم وحديا صلاة الغايبين.. صلاة لا فيها شفقة ولا رحمة.. وكلام ينهش فى اللحم أهون من عار بعيد عنك.
(عودة إلى آمنة وأثناء الحوار تجسيد لحالة هنادى مع الشاب الذى أحبته)
آمنة :
احكم يا طير وأنت بتسبح وبتلبى ندا ربك.. بلادنا مش أحق بينا.. ميتة نخلع هدوم الشقا فى البيوت ونلبس هدوم بلادنا.. الناس نابها البخت واحنا البخت ما يعرف طريقنا. ما كنا دقنا العسل لجل ما نجرب المر... ومن فعل اللئام كرهنا الدنيا وما فيها.
(فى هذه الأثناء تظهر هنادى منكسرة وهى تنوح وتقع على الأرض ثم تغنى - هنادى الطفلة تلعب وآمنة الطفلة لا تشاركها اللعب)
هنادى :
سيدنا دخل الطاحون
طلعت له قطة بقرون
سيدنا...
(تتوقف هنادى وهى فى حالة ألم شديد)
هنادى :
فى ليلة فرحى كنت عروسة بلا طرحه بيضا ولا زغرودة ولا عيال صغيرين ولا حتى شمعة نور.. كان الورد لون لحمى اللى كسا عضمى.. والدم بيرقص جواى ودفيان.. وشفايفى بترتعش ما أعرف من الفرح ولا خوف.. أما القلب كنت حساه طاير وهو بيطل جوه صدرى فرحان.. لا.. برضه من الخوف.. ليه العروسة فى دى الليلة بتكون وحديها «بصيت بعيونى الزايغة يمين وشمال.. فينك يا اماى تطمنى قلبى وتاخدى خوفى فى صدرك.. فينك يا آمنة تمسكى يدى مكسوفة وانتى ماشية فى زفتى ومداريه ضحكتك الصافية.. فينك يا بوى وأنت فى قبرك ومن فرحتك خرجت منيه تقابل المعازيم.. ما مصدقين أن هنادى بقت عروسة.. ما مصدقين.
آمنة :
كان بدى ألعب معاكى.. لكنى خايفة.. حتى أنت يا طير كل ما عينى تغفل تستغيث لجل ما أفزع من غفوتى.. خايفة أقرب من هنادى.. هى مش وحديها.. هنادى فى نفسها حدا.. هاده إلى قالته العرافة من سنين.
العرافة :
فى بطنى جرح يا طبيب من جوه الحشا كالنار ينظر اسى من فعل الفجار أكتم صوتك يا ودع.. الحق يوم الحق يوم ما يقفوا المجاريح صفوف قدام الستار.
الأم :
كشفت سكوت هنادى وضربت بالرمل فى بطنها وصرخت.
العرافة :
يا صبية تتململى مالك... البيت مابيتك والولد ولدك قرب وشوف خطوط الرمل وهى ماشية جواها.. سرك يا صبية فى الرمل مدفون.
هنادى :
الرمل اتروى بالمى وزرعته حاتطرح.
آمنة :
يا ويلى .. مين اللى حايجنى ثمارها..
هنادى :
أنى **(الإضاءة على الطفلة ممسكة بالعروسة القماش)**

اللوحة للفنان مسعد محمد إسماعيل»



● مسرح أبو ظبى شهد مؤخرا تقديم مسرحية "موسيقى صفراء" للكاتب العراقى فرغلى الماجدى، وإخراج علاء النعيمى.

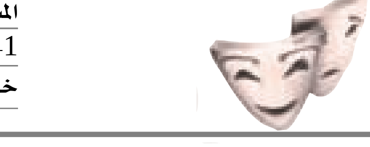
• **الارتجال: ينطبق على الجمل التى يمدها الممثل حين تكون مفتقدة فى النص، لكن مرغوب فيها فى العرض (أو سطور يبتكرها عندما ينسى الممثل السطور المحفوظة).**

آمنة :
ولا اماى (**الإضاءة على الأم تعدد بدون صوت على الكفن**)
هنادى :
ولا خالى (**الإضاءة على الخال وهو يلقى بالعروسة على الأرض**)
العرافة :
الليل اتخلق للغلابة لجل ما يتستر عليهم حتى صوت الكروان ما يجيش غير فى الليل والليلة اتأخر.. والحكاية ما تكملشى غير بيه استنى شوى يا ليل استنى شوى دى الحكاية فى صوته الواصل من الشرق للغرب.. الحكاية فى صوته اللى بيدب الروح فى كل حى...
(انتقال بالإضاءة إلى الأم وآمنة وهنادى طوال المشهد الأم تنوح وتغنى بصوت منخفض)
هنادى :
نفسى أحضنك لكن مش عايزاكى تلمسى جسمى.
آمنة :
انى شفيعتك يا هنادى.
هنادى :
ماحدا حايسمعك وجرحى فتح عينيه وبيعايرنى.
آمنة :
ليه ؟.. كان يكفينا الجبل وصوت الريح فى بلادنا.
هنادى :
الجبل كان مأسى قلوبنا.. وقلوبنا لانت لما خرجنا للحياة.
آمنة :
خروجنا للحياة هو الموت.
هنادى :
والله شفتها شهد.. الدنيا ماكانتش تعرفنا يا آمنة تعملى إيه لو قلبك انفتح فى يوم والمرار خر منه.
آمنة :
المرار اللى فى قلوبنا هو شرفنا وعزتنا.
هنادى :
عزة إيه والأيادى كانت بتطرد فينا من نجع لنجع.
آمنة :
والشرف؟!
هنادى :
(**هنادى تصرخ فيها**) أسكتى... أسكتى
آمنة :
ارث أبونا مش من حجينا. طمعتى فيه وحديكى ليه؟
هنادى :
فى أعرافنا الندم ما يمحيش الخطية.. وأنى ما اخترتش كيف أعيش.. لكن يمكن اختار كيف أموت.
(تأخذها آمنة فى حضنها - وفى أثناء ذلك تقوم الأم وتتحرك إليهما)
آمنة :
وانى اخترت أخدك فى حضنى وأحميكى ولو الموت طالك.. روحك راح تطلع من جسمى.
الأم :
يا لا يا آمنة.. ما تسعنا غير ديارنا.
(آمنة تترك هنادى وتتجه إليها بعصبية شديدة)
آمنة :
الذنب اللى خرجنا من ديارنا من غير ما نعمله هو اللى حيرجعنا دلوك بعد ما ارتكبناه.
الأم :
اطردى شيطانك عاد.
آمنة :
انى ما أعرفش إلا شيطان واحد.. شيطان بيمشى تحت جلدنا وبيتحكم فى مصيرنا.
الأم :
طب سكتى ضميرك.
آمنة :
أسكت صوت ربنا فينا... كيف يا أماى؟
الأم :
ربنا كتب حالنا من قبل ما نكون.
آمنة :
(**بسخرية**) الإيمان خرج منيكى أهه.. المكتوم فى صدرك زاح ضلوعك وخرج.. المكتوم اللى قتل بوى.. كان ياجى تايه عن الدنيا.. وانتى كنتى ترديه ليها من جديد.. حملك اللى شلتيه سنين... بين يوم وليلة بقى على أكتافنا.. وأهو الدهر حتى ضهورنا.. وشراعنا اللى كان فى قلب الريح وعايم بينا.. انقطع.
الأم :
بيكفى يا آمنة.. وأيش بيدى؟
آمنة :
تكونى شراعنا وبين الضباب والضلمة تمشى بينا.
الأم :
الضعف أكل قوتى.
آمنة :
نسندك لجل ما تقومى عافية.. وعينك ما تفارق بر النجاة.. البر يعنى النور يا أماى.
الأم :
ما قدراش.
آمنة :
تقدرى.. افردى صدرك على خوفنا.. دموع هنادى بقت قناية تروى المظلومين.. دموع هنادى حتروى جذور تطلع شجر.. تضلل على القلوب الحزينة. تقدرى يا أماى تقدرى. يكفينا وطنا اللى طردنا أنه فى دمنا وبيمدنا بالروح.
(الأم تحتوى الطفلتين بسعادة فى حضنها)
الأم :
صدقتى يا آمنة.. حاتكونوا تحت جناحاتى.. حولدكم من تانى وبيدى حاكتم جرح هنادى... غنوا يا أولاد من زمان ما غنينا سوا.. وياما نمتوا على غنايا وانتوا صغار.. يا لا.
الأم :



اللوحة للفنان «محمد رضوان حجازى»

سيدنا دخل البستان.
الطفلتان :
طلعت له قطة بودان.
(الأم تحتوى الطفلتين فى سعادة وآمنة وهنادى ترقصان بشكل تعبيرى بسعادة أقرب إلى الهستيريا)
الأم :
سيدنا دخل الطاحون.
الطفلتان :
طلعتله قطة بقرون.
الأم :
سيدنا....
(فجأة تنهض الأم فزعة... ثم بسعادة بالغة)
الأم :
الجمال يا ولاد... الجمال... هادى جمال بلادنا
(الفزع ينتاب آمنة وهنادى ويحضنان بعضهما وكذلك الطفلتان - وفى هذه الأثناء يدخل الخال والأم تجرى إليه ثم تقبل يده)
الأم :
ما استنجد بيك إلا وتاجى أسرع من الريح .. الحقنا يا خوى ... الحقنا.
(آمنة تتحرك إلى بؤرة ضوء ولا يظهر فى بادئ الأمر من حولها)
آمنة :
وأنت كنت طاير فوق روسنا يا كروان.. وكل خطوة تمشى بينا فى قلب الرمل تاجى الريح وتمحى اللى خطيناه..
(تظهر هنادى وهى ترقص وكأنها رقصة النهاية وتستمر مع حوار آمنة)
آمنة :
الندم ما يكفى يا طير؟! ما سمعت قلب هنادى وهو زايغ البصر وصوته بقى رعد.. وكل خطوة بتمشيها بتقصر فى أيامها.. كانت عايمة فى عرقها من الخوف.. وصوت اللى بترمى الودع فى ودانها ما سمعاش غيره.
(تظهر العرافة وهى تلقى بالودع على الرمل وتسقط هنادى فى حالة الرقص على الأرض بجوار العرافة)
العرافة :
جسمك يا هنادى ممدود بين تنين.. الأول أذاكى لكنه حايحبك. والتانى حبك وحيئذيكى..
(هنادى تحاول الهروب لكنها تسقط تحت أقدام الخال)
آمنة :
ملعون يا ودع.. ملعون حتى إن كنت رسول وناقل لنا المكتوب.. ملعون.
(تقترب الأم من آمنة وأثناء حوار الأم مع آمنة تجسيد لهنادى وهى طفلة وكأنها ملاك ترتدى زياً أبيض)
الأم :
ليه يا آمنة أتمنيتى من الحياة تكونى وحديكى؟
آمنة :
فاكرة هنادى؟!!
الأم :
كانت المية الحلوة اللى تبل العروق فى الأيام النار.
آمنة :
كانت الجبال والزرع والعصافير وفرحة العيال الصغيرين.
الأم :
كانت الضى اللى كنا نشوف بيه.
آمنة :
هنادى الشمس فى السما الصافية حواليها السحاب مغسول.
(فلاش باك للأم وهى فى طريقها مع الخال وكأنها تزف هنادى فى ليلة عرسها)
الأم :
كبرت جوه خلجاتك وبان جمالك.. وبلحك طاب وشرفك غالى وفوق رقاب العباد.. دمك الطاهر دمنا وأتباهى بيكى وأزغرد لصرختك المكتومة جوه الحشا.. ومقفول عليكى بابك وحلى شعرك اللى بلون الليل وعينى ما تفارق شفايفك اللى كبرت على صدرى.. شفايفك من اليوم ترياق شافى ويروى عطش اللى اختاره قلبك وأنفاسه عرفت سكة المسك اللى طالع من جوة روحك.. أتحركى وما تخافى يا بتى ما تخافى.
(انتقال بالإضاءة إلى الخال وخلفه هنادى كالمذبوحة وتقترب منه الأم ثم آمنة)
الخال :
ما مصدقين أنكم راجعين دياركم.. الغربة بتمحى النعمة من على الوجوه.. ما كفاكم غربة (**يضحك**) الغربة ميتة البنى آدم الصغيرة.. لكن الروح ترد فى الوطن.. هانت على بلادنا.. روحكم ما بترقص من الفرح والله اللى شمينة دلوك هواها.. (**آمنة تقف أمامه**)
آمنة :
بعينى شايفة بيوتنا.. ليه وقفت الجملين؟!
(الخال يحاول الابتعاد عنها)
الخال :
لجل ما ترتاح من المسير.
آمنة :
لكنك زاهل.. وعينك زايغة وبترتعش.. ما حدا رايد للراحة غيرك.
الخال :
ده الشوق للأهل يا آمنة.
آمنة :
لكفئا أهلك.. وما عندنا الأمان لجل ما نعطيه ليك.. انوى الخير.. ده الأمان هو الأمل الباقى فى نفوسنا الضعيفة..
الخال :



● لوازم التمثيل (الإكسسوارات): الأشياء المادية التى يستخدمها الممثل عادة على خشبة المسرح. والمصطلح يتم اختصاره عادة إلى Props وهناك أربعة تصنيفات للإكسسوارات: 1- إكسسوارات اليد، 2- الإكسسوارات الشخصية، 3- إكسسوارات الملابس، 4- إكسسوارات خشبة المسرح.

ناوى.. ناوى يا آمنة وكأنه نايم دلوك جوه صدرى.. فى راحة ما بعدها راحة..

(الارتباك الشديد يبدو عليه)

آمنة :

ما تفتح أبواب فى دروب الغيب.

الخال :

للغيب أيادى تقيمه على الأرض يا آمنة.. وانى يدى قصيرة.. وسهم العدل أن خرج يكون بأمر من الله. ماتيجى نطوى الصفحات.. وبيدنا ندفن أيامكم السواد.

آمنة :

كيف ؟

الخال :

(ضاحكا) نغنى.. نكمل الغنا.. أمكم كانت تغنى ليكم.. غنى يا أم البنات.. غنوا وما تحرمونا من الفرح.

(الخال يغنى ومعه الأم أغنية سيدنا دخل البستان.. يختفى الجو المشحون بالتدريج وأثناء ذلك يتحرك الخال حول هنادى كالذى وجد فريسته - ويتم تجسيد قتل هنادى وهى كبيرة وهى صغيرة مع تقطيع الإضاءة على العرافة وهى تلقى بالودع)

(تجرى آمنة تصرخ إلى شاهد قبر)

آمنة :

صوتك فى السما يا كروان.. صوتك ظهر دلوك صوتك بقى نور وكشف اللى كنت خايفة منه.

(آمنة فى حالة ذهول تقترب من الأم والخال يتحرك بعيداً وهو يرتعش)

آمنة :

مش حسانى جنبك ليه يا هنادى.. اتكلمى.. ليه صوت الأموات بينقطع؟! ليه اختارتى الليل وحديكى يا هنادى وكرهتى النهار. ردى يا هنادى ردى على آمنة.. انى سمعاكى سمعاكى. بس يا ريتنى أفهم كلام الأموات.. أفهم كلام الأموات.

(تسقط فى حالة إعياء شديد بجوار الأم التى تأخذها فى حضنها مع سماع لصوت الكروان مع عديد ونواح من بعيد - الأم تصب من إبريق ماء داخل إناء وتضع قطعة قماش بالماء لتبلها بالماء ثم تضعها على رأس آمنة كل ذلك يتم بشكل أقرب إلى الآلية)

آمنه :

(وهى فى حالة هذيان) هنادى عايمة فى دمها وما تعرف العوم.. أشهد يا كروان.. بعينك شفت الخنجر وهو خايف يندب فى صدرها.. أشكى يا كروان.. انقل شكوتى لربك يا طير.

(يدخل الخال فتقوم الأم بآلية وتسكب له الماء ويأخذ منها قطعة القماش ليضعها على رأس آمنة)

الخال :

قدرى انى بيدى أطفى نارك.

آمنة :

اليد اللى تقتل كيف تداوى جراح.. المى من يدك هى النار على جبينى.. بعد يدك.

الخال :

ما قادرش وأنت بتتألمى.. جيت ليكم وفارد دراعاتى ونويت على خلاصكم.. الخلاص فى قوتى وشريعتى.. ارفعى راسك من الذل يا آمنة وأفرحى.

(الأم تدخل تسكب الماء فى الإناء ثم تخرج ولا تتكلم)

آمنة :

الذل فى أنك تجبرنا على قبول غدرك.

الخال :

ما حميتكم.. ما منعت عنكم الشر؟

آمنة :

زارع الشر هو اللى بيحصده.. وهنادى ما ماتت لجل ما نحنا نعيش.. هنادى ماتت لجل ما تكون أنت قاتلها.

الخال :

عندك ما تقدره الجبال.. ما فى كلمة شكر.

(الأم تدخل تسكب الماء فى الإناء ثم تخرج ولا تتكلم)

آمنة :

كفاية أماى أنها رمت الورد تحت رجليك وغزتت ودموعها سيل جارف على خدودها.. أماى أنقتلت قبل هنادى ألف مرة.. لكن لسه فيها الروح وبتعافر.. أماى فطموها على السكوت.. والسكوت هو عارنا الحقيقى.. وانى مش ساكته.

(الخال ينفعل ويهم بوضع قطعة القماش على فم آمنة ولكن يتوقف ويتهض مفزوعا.. الأم تدخل تسكب الماء فى الإناء ثم تخرج ولا تتكلم)

آمنة :

اقتل.. عينى فى عينك واقتل.. ما تاخدك بـ آمنة شفقة ولا رحمة.. آمنة لسانكم المقطوع.

(الخال يتركها ويخرج مسرعا وتصبح آمنة وحيدة تتحرك هنادى الطفلة ثم ترتمى فى أحضان آمنة بهدوء).

آمنة :

حسيت دلوك أن نارى انطفت والعافية حلت مكانها.. رفرفى يا هنادى بروحك فوق راسى وحقك مع آمنة لا يمكن يضيع.

(صوت الكروان وصورة لهنادى وهى مذبوحة)

(المسرح ينقسم إلى بؤرتين - الأولى بها الخال والأم والثانية بها آمنة والعرافة)

العرافة :

اللوحة للفنان «بهاء الدين عامر»

قلبك ما حيساع الحب والانتقام يا آمنة.

الخال :

الانتقام لصون العرض تاج على راس الراجل الحر.. وآمنة خارجة عن شريعتى وما تهاب قوتى.

آمنة :

شريعة الخوف والذل توهوا الحب عن طريق قلبى.

الأم :

لكنها طاهرة وما خطت وسرها مدفون فى قلب هنادى.

العرافة :

ملعون السر اللى له ألف باب مفتوح.

الخال :

إن حقنا تقيم الأفراح.. ونسجد شكر على الرمل اللى شرب دمها.

آمنة :

سكوت هنادى القاتل هو اللى همس لودعك.. ما تخونى يا عرافة ما تخونى الودع.

الأم :

كيف أصبر على فراق آمنة.. وأنى صابرة على هنادى صبر الخشب تحت المناشير.

العرافة :

آمنة تراب بلادها أولى بيها.. والمكتوب نهايته الموت.. ما يكفينا الموت أننا نحب الحياة.

الخال :

ميعاد هنادى بيقرب ميعاد آمنة.. وبيدى حافتح لها باب سجنها.. ويوم ما تنول حريتها خنجرى حايتذفر بدمها.

آمنة :

خنجر الحب اللى انغرس فى قلب هنادى هو نفسه الخنجر اللى بيدى حاغرسه فى قلب اللى غواها.. وأن ودعك غير مكتوب يبقى هو كمان قاتل هنادى. قاتلها.

(آمنة تصبح وحيدة.. لحظات وتتحرك وكأنها تتخلص من سجنها)

آمنة :

وجريت يا كروان بعد ما خدت جناحاتك وطيرت بيها لبعيد عن بلادنا.. ما طقت أعيش فيها.. بعد ما تأكدت أن هنادى ما حتعود.. وعينى وفكرى على الانتقام أتمنيت أشوف الباشمهندس اللى غواها.. هنادى نطقت باسمه فى نفسها والخنجر بيخرج من صدرها.. انى سمعت صوتها من عنيها وهى بتغمض عن الدنيا واتربصت له مثل الفهد وفى الرايحة والجاية أعد عليه خطاويه وسعادته ما ليها آخر.. يا ترى ناسى ضحيته ولا فاكرها.. فكره يا كروان بضحكتها.. بغناها.. بفرحتها اللى تملى صدرها وتلمس السما لمس.. ساعتها اتمنيت أدخل بيته لجل ما أدخل حجرة هنادى اللى اندبحت فيها أول مرة.. اتمنيت أدخلها لجل ما أحضن ريحتها الطاهرة.

(تدور فى سعادة مختلطة برشاقة فى تعبيرية شديدة وفجأة تظهر لها هنادى، وآمنة يبدو عليها الخجل)

هنادى :

شوفتيه ؟

آمنة :

شوفت فى عينه صرخة كل مظلوم.

هنادى :

وضحكته ؟

آمنة :

ضحكة تعبان ما يعرف غير السم.

هنادى :

كلمتيه ؟

آمنة :

حبه للدنيا عماه عن حقدى له.

هنادى :

ليه كروانك فارق السما؟!

آمنة :

لا يمكن يفارقها.

هنادى :

الكروان يكره الكذب يا آمنة.

(آمنة تسقط منهارة)

آمنة :

الكروان نفسه هو اللى خد الحب من يده وحطه على باب قلبى.

هنادى :

واتفتح ؟

آمنة :

المرار بده يخرج.. لكنى مش قادرة.. خايفة الحب يطرد الحقد من قلبى.

هنادى :

ليه يا آمنة ؟

آمنة :

الجبل كان مقسى قلوبنا.. وقلوبنا لانت لما خرجنا للحياة **(تصرخ)**. لا.. لا. لا يمكن أخونك يا هنادى.. لكنى ما قدراش ما قدراش.

(الأم فى بؤرة ضوء وقد حلت شعرها وتهذى)

الأم :

حليت ضفايرى والعار علينا داير.. وسكوتى ماسك سيف على حصانه بينازل صوتى أهو الكلام على لسانى يقول لأ. وان اتكلمت يكون ماليش رأى.. ما أنى مرا.. لا اتكحلت ولا غويت ولا أتمنيت.. عيونى كبرت بناتى وقلت أهى ليلة دخلتهم ليلتى.. ورضيت.. لكن وينهم.. وين بناتى .. دلنى يا كروان.. ياما سمعتك من ورا آمنة.. وين بناتى.. وين بناتى؟

هنادى :

القلوب الطاهرة عمرها قصير.

آمنة :

(تصرخ). ليه الفرح مس قلبى لما المهندز مسك يدى وحضنها فى يده؟ ليه انتقامى بيقل يوم بعد يوم؟ ليه حقدى بقى مر فى حلقى وشهد على لسانى؟! الحقينى يا هنادى.. دافعى عن روحك وروحى.. **(تجرى بهستيريا)**

آمنة :

الحقنى يا خال.. الحقنى.

هنادى :

(تصرخ). لا.. لا يا آمنة اسكتى.

آمنة :

يمكن خنجره يكون القتل الرحيم.

(يدخل الخال يضحك بهستيريا يتشفى فيها، التوتر يسيطر على المكان)

الخال :

صدقتى يا آمنة.. صدقتى دلوك أنك مالكيش غير حضن الجبل.. بيدى خليتك تهربى وتخرجى عن طوعى.. وجاه اليوم وشوفت فى عنيكى اللى كرهتنى.. الموت.. حلمك اللى لا يمكن تنوليه دلوك.. حاجتلك بعيونى فى اليوم ألف مرة.. وأنتى ضايعة لا قادرة تعيشى وتبقى آمنة.. ولا قادرة تموتى وتبقى هنادى.

(يخرج الخال)

آمنة :

أبوس يدك يا خال.. خلى ساعة الغدر اللى قتلت هنادى.. تبقى ساعة الرحمة اللى تريح آمنة من عذابها.. رد يا خال.. أماى.. هنادى.. وين صوتك يا كروان.. صوتك الضعيف مثل نفسى الضعيفة.. هنادى ما هترجع لجل ما استمد قوتى منها.. كلكم بتبعدوا عنى.. أنى ما سمعاش دلوك إلا صوت الكروان وهو فى الفضا الوسيع بيصرخ.. كلكم قتلتوا هنادى.. قتلتوها.. بحب آمنة للى غدر بيها.

إظلام الختام

● مسرحية "الرقص مع الطيور" للمخرج السعودى شادى عاشور، تقرر عرضها بأذربيجان نهاية هذا العام.

• بروفيل (جانبى) أو نصف استدارة: الممثل يقف مواجهاً إما يمين أو يسار بجنبه (بروفيله) على مرأى من الجمهور. هذا الوضع أو الوقفة، نادراً ما تكون قوية، وتستخدم كذلك من أجل أثر كوميدى.







"دائرة الطباشير القوقازية" نص يتجدد دائماً

أهم ما كتب بريخت ومصدرها الرئيسى من القصص الإسلامى

إن وصف أحد النصوص بأنه نص أكاديمي .. لا يقلل من قيمته .. ولا يعتبر ذلك سبة لكاتبه .. فالأبحاث العلمية الحديثة في الدراما المسرحية والتجارب الميدانية تؤكد أن هذه النوعية من النصوص ذات عبقرية ولغة إبداعية خاصة .. وأنها طويلة الأمد .. فيموت غيرها ويتوارى .. وتبقى هي خالدة .. وأكدوا أن هذا النص له سمات مميزة ويمكن للقارئ غير المتخصص أن يميزه بإحساسه والإحساس لا يضلل صاحبه أبدا ...

أجمع الباحثون على أن أهم سمات النص المسرحي الأكاديمي هي أن أحداثه غير مقيدة بزمان أو مكان مما يجعله طويل الأمد ، تبدو مساحته الأصلية ضيقة .. ولكن ومع مرور الزمن وتعدد قراءاته يزداد حجمه وتتضح من خلاله عبر معان جديدة وثيقة الصلة بالواقع الحالي بطبيعة الحال.. ويبدو أن ما ذكره الباحثون أحد أهم الأسباب التي جعلت من نص "دائرة الطباشير القوقازية" لبريخت بأطروحاته المختلفة ، نصًا أكاديميًا مثاليًا .. حيث زادت وانتشرت عروضه من حافة المحيط الهادي شرق أوربا .. عبر المحيط الأطلنطي، إلى الحافة الأخرى للمحيط الهادي غرب الأمريكيتين .. وبجامعات ومسارح مختلف المدن من روسيا إلى إيطاليا إلى أسبانيا وهولندا وحتى الولايات المتحدة وكندا والأرجنتين وغيرها .. ودائما هناك الجديد ...

تعد هذه المسرحية من أهم ما كتب بريخت وأكثرها عرضاً بشكل منتظم في ألمانيا، منذ كتابتها وحتى الآن وبالتحديد بمسرح إبيك .. وهي مأخوذة عن القصص الإسلامي وذلك حسبما ذكر بريخت نفسه في مقدمته .. وهي تدور حول امرأتين تتنازعان على طفل صغير، كل منهما تدعي أنها أمه التي ولدته .. وبعد صراع شديد .. وحيرة أشد ، تطل حكمة القاضي ، ليضع حدا لتلك القضية ، برسم دائرة يضع بداخلها الطفل .. وتقوم كل منهما بجذبه من أحد ذراعيه .. ومن تنجح في امتلاكه فهي أمه وهو لها .. ولكن أمه الحقيقية ترفض ذلك خشية أن ينخلع ذراع طفلها .. ورغم بساطة الحدوتة كما ذكر النقاد ، إلا أن إعادة قراءها لأكثر من مرة يبرز أفكارًا ومعاني جديدة، وهذا ما أثبتته التجارب ...

أقدمت العديد من الكليات الفنية والمسارح على تقديم مجموعة كبيرة من العروض لهذه المسرحية في الفترة الأخيرة .. ومن أبرزها عرض قسم المسرح بجامعة فاندربلت بنيويورك والممول الرئيسي لمسارح برودواي، وفيه أكد المخرج والمشرف على العرض "جيفري يولم" على أن هذا النص يمكنه أن يجسد مدى تطور المؤدين تعبيريا وتقنيا .. ويحدث فارقا من ليلة إلى أخرى .. ومن عرض إلى آخر .. وخلال العرض أكد كذلك على شراسة الأم من منطلق غريزة الأمومة لديها .. وظلت تقاوم دون هوادة ولم يوقفها ويضعفها سوى تعرض وليدها للخطر .. وهنا انتصرت برضا واضح لحياة طفلها بعيدا عنها على أمومتها .. واحتارت دموعها ما بين الحزن على فراق وليدها وبين الفرح لصحته وسلامته .. وأكد جيفري على أن هذا العرض يميزه بحثه عن أهداف ثقافية وتربوية خاصة، بعيدا عن الحسابات المادية .. ورغم ذلك فإنها تحقق دخلا يغطي التكاليف على الأقل .. وقد برز تخلاله مجموعة مميزة من الوجوه ومنهم جين فوكس ودوري توكار وكاتي كولوتون ولوك هارلان وهاس رجين .. وقد استعان جيفري بموسيقى الموسيقار الألماني الراحل كورت فيل للعرض وهي ذاتها التي صاحبت عروض هذه المسرحية عند تقديمها بألمانيا لأكثر من خمسين عاما .. وعرض آخر .. وهو عرض أكاديمية الفنون التابعة لجامعة تكساس وفيه يتناول روك بول مخرج العرض تناولا جديدا أثار جدلا كبيرا، ربما يتحول إلى أزمة .. وفيه ركز على مدلول الملكية وأن المالك الحقيقي يخشى على ما يخصه أكثر من غيره .. وتأرجح العرض بين نزاع المرأتين على الطفل، والزاع والمواجهة الأمريكية المكسيكية .. وإبراز التعديات الأمريكية المستمرة من الشرطة تارة ..ومن تجار الممنوعات تارة.. وسياسيا تارة أخرى .. وتبرير ذلك بأن المواجهة الصريحة قد تشعل المعارك داخل الأراضي المكسيكية التي ستكون المتضرر الأكبر وأهل البلد الطيبين من جراء هذه المواجهة .. وعليهم أن ينتظروا ويعدوا العدة حتى يأتي الوقت ويحققوا السيادة الكاملة على أراضيهم ...



عرض جامعة متشيجن والذي قدم على مسرح آثر ميلر وفيه ناقش مخرج العرض مالكوم توليب قضية العنصرية بجرأة شديدة.. ومن خلال صراع قد يبدو محسوما للمرأة السوداء كأم للطفل الملون ، إلا أن المجتمع الأبيض و عناصره ينتصرون للمرأة البيضاء ، لكن الحيلة ومثابرة الأم تعيد لها وليدها ، إلا أنه وكما يؤكد المخرج وهو أبيض البشرة ، في هذا النزاع ربما حالف الحظ هذه الأم فمال الحق ناحيتها ولكن القضية الأكبر وهي العنصرية المتفشية والتي حسب قوله تعود بنا إلى قرون مضت .. ومازالت للقضية مداولات أخرى...

وعرض آخر بمسرح أبوللو بهولندا ، تميزت سارة بوفمانتي بأداء دور الأم المظلومة .. وجسدت بتفوق شديد معاناتها .. وكانت تعبيراتها وحركتها دقيقة إلى أبعد حد .. وتحررت من كل مشاعرها إلا من مشاعر الأمومة الكامنة لديها .. وهذا ما أعطاها التفوق .. وبرع فان دي ريجان مخرج العرض في استخدام عنصر الإضاءة واختيار زوايا رؤية مميزة للمتفرج تنقل بقوة إحساس سارة له .. واختار المخرج مجموعة أخرى من الممثلين الجيدين والمعروفين في هولندا أمثال جيف كليمان و مايكل دوانجون ولارا هدنج ...

وعرض أخير وهو عرض مسرح أوف برودواي والذي أثار ضجة هو الآخر.. حيث انتصرت هيئة المحلفين بمساعدة القاضي والمناخ القضائي الفاسد للمرأة المدعية على حساب المرأة المظلومة .. واستخدم القاضي حيلة مثيرة للجدل أيضا بإطلاق النار على الطفل بمتوالية عددية، الفردي للمدعية .. والزوجي للأم الحقيقية .. ولكنها رفضت ، بما يعني لهم تنازلها عن الطفل .. وانتهى العرض بمقتل الأم المدعية على يد أحد الخارجين على القانون .. والذي تعاطف بشدة مع الأم .. وأكد المخرج الكبير إريك بنتلي على أن هذا النظام القضائي الفاسد هو المنتشر في أغلب الولايات المتحدة الأمريكية .. وأن نظام المحلفين نظام فاشل وكذلك نظام المقاطعة القضائية الذي يعطي الصلاحية المطلقة للقاضي في محكمته، دون سواه ويجعله يؤثر بالسلب على سير العدالة .. وقد أثار العديد من رجال القضاء أزمة كبيرة وطالبوا بوقف العرض .. وقد رحبت إدارة مسرح هيدجرو بولاية بنسلفانيا بتقديم العرض لديهم إذا أراد بنتلي ذلك ...

والملاحظ خلال العروض، أن الاهتمام الكبير بالموضوع بصرف النظر عن الكثير عن العناصر الأخرى، مثل الملابس والديكور وغيرها، رغم تميز العروض في هذه العناصر .. ويقول المخرج الكندي باراك فرومر :

"إن نص الدائرة القوقازية .. مثله مثل معزوفة مميزة .. تمنح المجد لكل من يجيد عزفها واللعب على أوتارها .. وأوصي بها الدارسين كواحدة ضمن مجموعة أخرى من العروض ، كما أوصت بها الأكاديميات والمراكز الفنية المختلفة "...

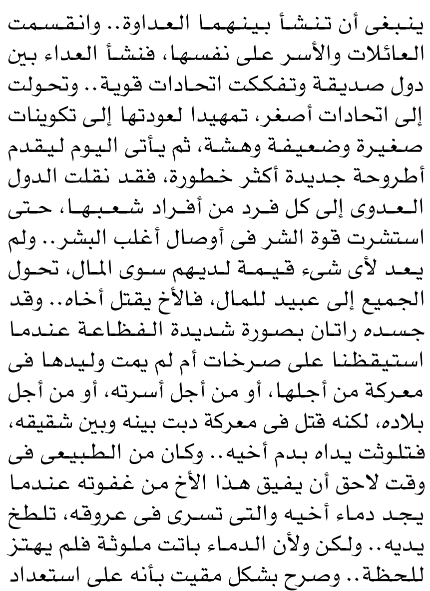
وهكذا يستعيد النص الأكاديمي بريقه جماهيريا .. فالمتفرج لا ينحني لأسماء ونجوم ولكنه ينحني احتراما لعرض مميز، ولا مانع من بعض الأزمات الهادفة والتي تزيد من درجة التشويق والإثارة ...



ثيام يلقى علينا السلام ويبحث عن بارقة نور فى الظلام

يكتب القلم وهو مسلوب الإرادة ماذا سيكتب لو تركنا له حرية أن يكتب ما يريده هو.. وكذلك تتحرك الريشة بين يدى الفنان لترسم ما يعبر عما تجيش به نفسه وقلبه وما يدور بعقله، لكن هناك من يستطيع أن يترك العنان لقلمه أو لريشته لتعبر عن نفسها بقدر تعبيرها عن قدراته.. فيكتشف الفنان أن قلمه وريشته تحس بإحساسه وأنها أكثر دراية وإدراكا له من غيره ومن نفسه أيضا...

برزت خلال الفترة الأخيرة بعض الأقلام التى تركها أصحابها لتكتب بحرية وتعبر عن الهواجس والمخاوف التى يشعرون بها ويحاولون مقاومتها بالبحث فى ماهية هذه المخاوف ومسبباتها، ومن بين هؤلاء الكاتب والمخرج الهندى "راتان ثيام" وهو الفائز بجائزة أكاديمية "سانجيت ناتاك" عام 1987 وهو من الذين حافظوا على تقاليد المسرح القديم، ولكن وضعه فى القالب والشكل اللذين يناسبان روح العصر الذى نعيش فيه، وقد تخرج راتان من المدرسة الوطنية للدراما بنيودلهى عام 1974 وكون مجموعة مسرح التراث، ثم أصبح مديرا ومخرجا لهذه المدرسة العريقة عامى1987 و 1988 وقد عمل بشكل عميق على بحث شتى الأشكال والإشكاليات الاجتماعية، وقد دفعه ذلك نحو الأمور السياسية رغما عنه، على غرار مقولة إن كل السبل تؤدى فى النهاية إلى روما.. واهتم أيضا فى مسرحياته بتحليل عناصر الرؤية والجذب وإبراز جمال الأدب.. وعذوبة المعانى.. وقد عمل بقوة على مسرح ناتيا ساسترا وهو نوعية قديمة ومشهورة من المسرح الهندى من عصور ما قبل التاريخ تشبه الدراما الإغريقية اليونانية القديمة، ومسرح النوه باليابان وغيرهما،


حجيجات

اهتم فى مسرحياته بمواجهة هذا القدر من العنف والاضطهاد الذى يتعرض له البشر فى الوقت الراهن.. وقد قدم فى الأيام الماضية بلندن العرض المسرحى المثير "تمهيد" والذى تحدث فيه عن تلك التغيرات التى أصابت البشر، فلم يعد كل منهم يعرف طبيعة وواجبات وحقوق الأدوار الاجتماعية التى يلعبها.. وصار الشباب والفتيات يقسون على آبائهم وأمهاتهم.. وفقدوا القدرة على أداء دور الابن والبنت، كذلك فقد الأخ القدرة على أداء دوره .. والأب والأم على أداء أدوارهما نحو أبنائهما وأصبح من الطبيعى بعد فقد هذه الأدوار الرئيسية أن تندثر بقية الأدوار، التى تأتى فى المرتبة الثانية والثالثة...

وقد تحدث الكاتب الأسكتلندى "بل بريدن" عن العرض بعد مشاهدته له : "لقد انتبهت جيدا لما حاول أن يعبر عنه راتان فى عرضه الجديد.. بيد أنه امتداد خطير لعرضه السابق والذى كتبه وقدمه من قبل.. وعرض أيضا هنا فى لندن منذ عدة أعوام تحت عنوان "تسع تلال.. وادى وحيد" والذى تحدث فيه برمزية عن الشئون السياسية.. والأخطاء الكبرى التى يقع فيها أخ، عندما يستعين بطامع شرير لينصره على أخيه.. وهو لا يدرى أن ذلك شرك كبير أوقعهما فى هذا الطامع.. ولنقل إنهما دولتان شقيقتان هما فى الأصل دولة واحدة قسمها الاستعمار، ثم حولهما الطامع الجديد إلى عدوتين.. من أجل الميراث أو من أجل الحدود بينهما.. وهما لا يدركان أن الحل الصعب والمستحيل لهما هو أن يعودا من جديد جسدا واحداً.. تلك كانت الأطروحة الأولى وتوقع فيها أن تكثر ضربات هذا الطامع يمينا ويسارا.. فهو كائن متوحش أصابه السعار.. وسارع بنقل عدوى مرضه اللعين لغيره.. وجعل الكل مثله يبحث عن المال بأى ثمن، كما يبحث هو عن الثروة.. وكأنه يقرأ المستقبل، فقد حدثت التغيرات التى تنبأ بها قبل سنوات قليلة.. فاختل الميزان فى دول ما كان يظن أحد أن يختل ميزانها.. وتحول شقيقان إلى عدوين.. وما كان ينبغى أن تنشأ بينهما العداوة.. وانقسمت العائلات والأسر على نفسها، فنشأ العداء بين دول صديقة وتفككت اتحادات قوية.. وتحولت إلى اتحادات أصغر، تمهيدا لعودتها إلى تكوينات صغيرة وضعيفة وهشة، ثم يأتى اليوم ليقدم أطروحة جديدة أكثر خطورة، فقد نقلت الدول العدوى إلى كل فرد من أفراد شعبها، حتى استشرت قوة الشر فى أوصال أغلب البشر.. ولم يعد لأى شىء قيمة لديهم سوى المال، تحول الجميع إلى عبيد للمال، فالأخ يقتل أخاه.. وقد جسده راتان بصورة شديدة الفظاعة عندما استيقظنا على صرخات أم لم يمت وليدها فى معركة من أجلها، أو من أجل أسرته، أو من أجل بلاده، لكنه قتل فى معركة دبت بينه وبين شقيقه، فتلوثت يداه بدم أخيه.. وكان من الطبيعى فى وقت لاحق أن يفيق هذا الأخ من غفوته عندما يجد دماء أخيه والتى تسرى فى عروقه، تلطخ يديه.. ولكن ولأن الدماء باتت ملوثة فلم يهتز للحظة.. وصرح بشكل مقيت بأنه على استعداد لقتله ألف مرة لو عاد به الزمن إلى الحياة، كذلك



يد الأخ ملطخة بدماء أخيه ولكنه لا يفيق.. إنها دماء ملوثة

الأبناء يقسون على الآباء.. والآباء فقدوا دورهم.. فى عصر سعار المال

نشأ العداء بين دول صديقة.. تفككت اتحادات قوية والدول نقلت العدوى للشعوب


فاطمة قدرى


ناسيبه زينالوفا

الأب الذى ألقى بابنته على قارعة الطريق للوحوش والذئاب والحيوانات الضارية لتلتهمها.. ولم يشعر بالندم، فقد قبض الثمن مقدما.. أو على الأقل ارتاح من عناء تحمل مسئوليتها ماديا .. أى عالم هذا الذى نعيش فيه..؟.. ولو أن تنبؤات راتان فى عرضه الجديد تحققت، مثلما تحققت تنبؤات عرضه السابق.. ولو أن ما نعيشه الآن بالفعل تمهيد لما هو قادم.. فإن الحياة فى الغابة أهون كثيرا، حقيقة أصابنى العرض بالخوف والذعر الشديد ويجعلنى هذا أطالب راتان كما أطالب كل المسارح بأن تناقش لتقدم هذه الصورة إلى كل البشر لعلنا نمنع تنبؤات راتان من أن تتحقق"...

وبشكل آخر أكثر تفاؤلا وبرؤية أخرى أكثر عمقا فنيا تحدث الكاتب والمخرج البريطانى "جرهام كولن": "لقد تأثرت بالفعل بهذه الوجبة الدسمة التى قدمها لى هذا المبدع الهندى فقد تفوق فى أكثر الجوانب تأثيرا فى المتلقى بتحليلاته النفسية والاجتماعية، وأجده أكثر تفوقا عن ذى قبل.. ويقدم أسلوب السهل الممتنع، فإذا أراد رائد العمل الدرامى أن ينجح فعليه أن يلتحم بالمتلقى وعليه أن يبحث كيف يقوم بذلك، فإن نجح فهو مبدع بحق.. ورغم أن المسرح والدراما بشكل عام لا يبحثان عن حلول للمشكلات أيا كان نوعها، اجتماعية أو اقتصادية أو نفسية أو سياسية، إلا أن ثيام الهندى – وبتطور طبيعى – قدم لنا وسط الظلام والكآبة التى نحيا فيها وبها نافذة صغيرة، وإن كانت ضيقة، ينفذ من خلالها بعض النور والأمل.. فالإدراك والتكاتف بين طبقات المجتمع، قد يكون السبيل الوحيد للنجاة.. ويجيب هذا على تساؤل كان يدور بداخلى، هل هناك غيرى من يدرك ذلك الخطر القادم..؟.. وقد سعدت كثيرا عندما عرفت أنى لست وحدى مهموما أبحث عن الأمل والحب والسلام، فقد ألقى راتان بعرضه ذلك علىَّ وعلى غيرى بالسلام.. ودعانا: فأقول لكم، وأنا أعدكم بالسلام: هيا معى نجمع شملنا وشمل غيرنا قبل أن يفوت الأوان"...

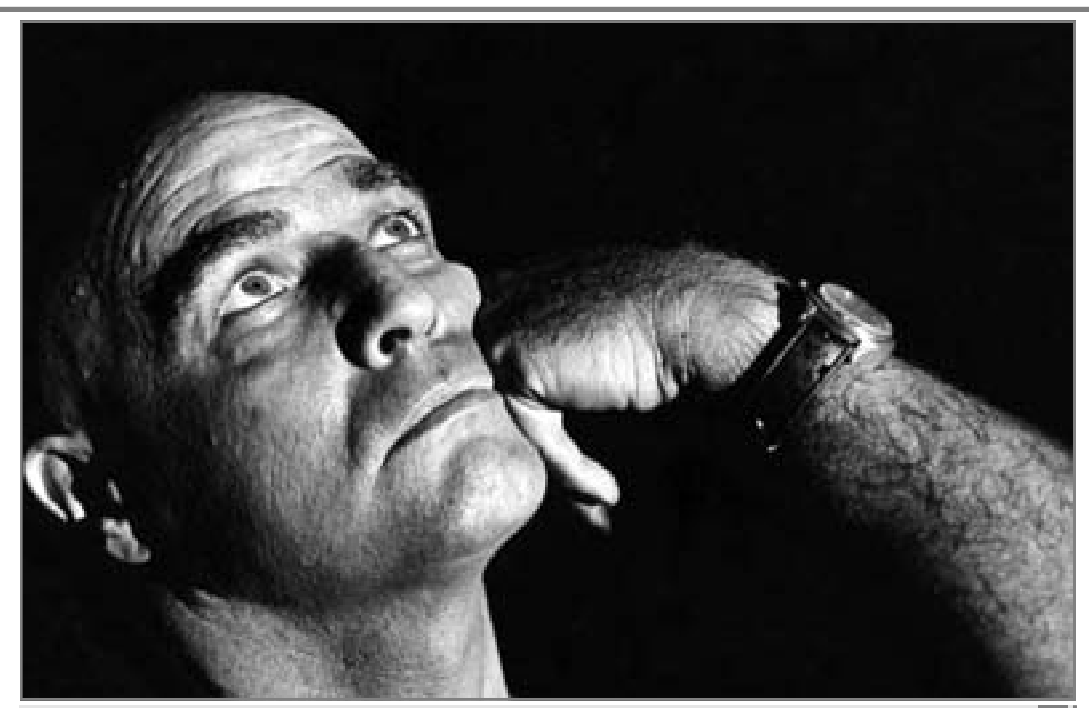
ولا يفوتنى أن أذكركم أن الكاتب الإنجليزى جرهام كولن قد توفى منذ عدة أشهر .. فترى هل وفى بوعده قبل أن توافيه المنية ..؟..

جمال المراغى


جاهان


حميدة عمروف

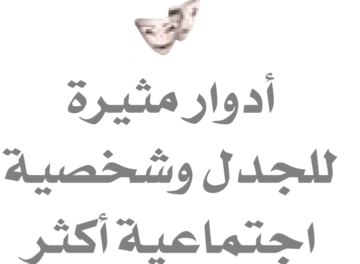
• أثناء تقديم البروفات نحو العرض، تصبح معرفة مصطلحات قياسية تتعلق بالتمثيل والمسرح المادي ضرورية. والمصطلحات والتعريفات التالية تعطى هنا من أجل نفع وعون الممثل خلال بروفات الشخصية في المشاهد.



قدرة هائلة على التقليد منذ الصغر

مارلون براندو

بين تمثيل الجنون وجنون التمثيل



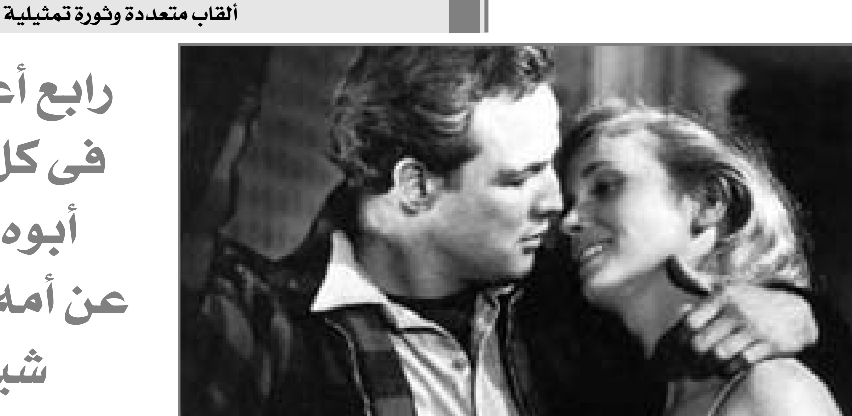
أدوار مثيرة للجدل وشخصية اجتماعية أكثر جدلا





ألقاب متعددة وثورة تمثيلية

رابع أعظم نجم في كل العصور أبوه يبحث عن أمه في بارات شيكاغو



حضور طاغ وسمات خاصة

مارلون براندو 1924 - 2004 ممثل أمريكي شهير (أطلق عليه أنه "رابع أعظم نجم في كل العصور"). كانت أمه، دودي امرأة موهوبة وغير تقليدية وذكية، كانت تدخن وترتدي سراويل قصيرة وتقود سيارات في وقت لم يكن ذلك عاديًا لامرأة. وكانت تعاني من إدمان الخمر، وكثيرًا ما كان والد مارلون يأخذها من بارات شيكاغو. وأصبحت فيما بعد زعيمة في جمعية من جمعيات "مدمني الخمر المجهولين". وكانت ممثلة إدارية في مسرح محلي.

كان براندو موهوبًا في التقليد من صغر سنه ولديه قدرة نادرة على الاستغراق في تقلصات وجه وسلوكيات أشخاص يمثلهم، وعلى عرض تلك السمات بشكل مسرحي وهو داخل الشخصية. كانت طفولته مضطربة، فقد منع من مدرسته لمدة عام ثم فصل من مدرسته الثانوية. وقرر وهو في سن 16 ألا ينهي دراسته. وفضل العمل كحفار خنادق كوظيفة صيفية رتبها له والده، لكنه قرر اللحاق بشقيقتيه اللتين رحلتا إلى نيويورك، ودرس في "المدرسة المحترفة لجناح المسرح الأمريكي" مع ستيلا آدلر وفي "استوديو الممثلين". وهناك قصة مشكوك في صحتها أن آدلر في حديثها عن التدريس لبراندو ذكرت أنها أعطت توجيهًا لطلبتها أن يتصرفوا مثل دجاجة، ثم أضافت أن هناك قنبلة على وشك أن تسقط فوقهم. وأخذ معظم أفراد الفصل في القفز والجري في أرجاء المكان، أما براندو فقد جلس هادئًا متظاهرًا كأنه يضع بيضة. وعندما سألته آدلر أن يوضح موقفه، رد قائلاً "إنني دجاجة ماذا أعرف عن القنابل؟" وقد استخدم براندو مواهبه في منهج ستانسلافسكي في أول دور له في إحدى فرق الريبرتوار الصيفية، لكن سلوكه تسبب في طرده من الفريق. لكنه ظهر في مسرحية "أنا أتذكر ماما" في عام 1944 في برودواي، ونجح ومنحه النقاد لقب "أكثر ممثل واعد في برودواي. لكنه حقق نجومية حقيقية مع دور "ستانلي كوالسكي" في عربة اسمها الرغبة" لتنيسي ويليامز. وقد قطع براندو مسافة طويلة ليؤدي الاختبار، ويتذكر ويليامز أنه عندما فتح الباب وراءه عرف على الفور أنه قد حصل على ستانلي كوالسكي. لقد أحدث أداء براندو في هذا الدور ثورة في تقنية التمثيل ووضع نموذجًا للشكل الأمريكي من "تمثيل المنهج". وكانت معالجته للدور غير مسبوقة.

وفي أول دور سينمائي قضى براندو شهرًا في مستشفى للمحاربين القدماء ليجهز نفسه للدور! ثم قام بدور ستانلي في المعالجة السينمائية (لنفس مخرج المسرحية، إيليا كازان)، وفاز عنه بجائزة الأوسكار لأحسن ممثل. وتوالت الأفلام الناجحة والجوائز. وأصبح بطلا للشباب لدى قيامه بدور شاب متمرد في فيلم الفتى الجامح في 1953 الذي نال عنه جائزة الأوسكار. لقد خلق صورة المتمرد لحقبة الـ "روك آند رول"، وقلد المغنون الذين اشتهروا بهذا النوع من الموسيقى، مثل إلفيس بريسلي، نظرات وشخصية براندو، بل وفعل الأخير ذلك في أحد أفلامه. كان حضور براندو في الأفلام يشع جاذبية جنسية بدائية أدت إلى إقبال غير عادي من الفتيات على مشاهدة أفلامه ومسرحياته أكثر من مرة. كما نفهم من براندو أن جيمس دين كان يعتبره بطله ومثله الأعلى، وقام بتقليده في تمثيله، بل وفي أسلوب حياته كذلك، كما أخبره دين عندما قابله لأول مرة. وقد حقق نجاحًا في فيفا زاباتا! 1952 وفي دور مارك أنتوني في يوليوس قيصر 1935 وعلى الواجهة المائية (رصيف الميناء) 1954.

في الستينيات قام براندو ببطولة أفلام مثل تمرد على باونتي؛ وجاك ذو العين الواحدة 1961 وهو فيلم رعاة بقر والوحيد الذي أخرجه براندو؛ وانعكاسات في عين الذهبية، مصوراً ضابط جيش شاذ جنسياً، واحرق 1969 الذي أعلن فيما بعد أنه فيلمه المفضل، رغم فشله تجارياً ومع ذلك فقد أصبحت حياته المهنية بما يكاد يكون أفولاً تاماً بنهاية العقد بفضل سمعه كنجم صعب التعامل معه، وسجله في أفلام ذات ميزانية أو هامشية أحدثت تجربة باونتي تأثيراً عميقاً في حياة براندو، وأكدت شهرته كممثل صعب فقد كان السبب كما قيل في تغيير المخرج وزيادة الميزانية، رغم أنه أنكر مسئوليته في ذلك. وقد وقع في حب تاهيتي وشعبها، وقام بشراء اثنتي عشرة جزيرة من الجزر المرجانية، مزمعاً أن يجعل جزءاً منها معملاً بيئياً والجزء الآخر منتجعاً كما تزوج في 1962 من الممثلة التاهيتية التي شاركته في الفيلم، وهي الزوجة الثالثة، وكان معجباً بسذاجتها وبدائيتها. كانت الزوجة الأولى هي آنا كاشفي في 1957 التي كان براندو يعتقد أنها هندية بينما كانت من ويلز ومن أصول أيرلندية. ولم تصحح كاشفي خطأ براندو، لعلمها بانجذابه نحو النساء الأجنبيات ولمناصرته لقضية الهنود الأمريكيين عموماً. بالعكس، تعمدت أن ترتدي وتتصرف مثل الهنديات. لكنهما طلقا في 1957 بعد أن أنجب منها كريستيان براندو، وتزوج من مكسيكية ليطلقها في 1962.

وجاء العراب (The Cod Father) الأب الروحي) في 1972 ليمثل نقطة تحول في حياته المهنية. وقد حدث أن المخرج فرانسيس فورد كوبولا اقتنع بأن يخضع براندو لاختبار في الماكياج، فصنع براندو ماكياجه بنفسه (استخدم كرات قطن ليماثل مظهر الخدود المنفوخة) وصعق كوبولا بتصوير براندو لشخصية "فيتو كورليوني"، لكنه كان عليه أن يحارب الأستوديو ليوزع الدور عليه، حيث كانت سمعة براندو كممثل صعب وكثير المطالب تجعله بمثابة أسطورة "نحس". لكن الممثل الذي وزع عليه الدور، داني توماس اعتذر ورجا الأستوديو إعطاؤه لبراندو. وفاز بجائزة الأكاديمية كأحسن ممثل. ورفضها براندو! وكان ثاني ممثل يفعل ذلك الأول كان جورج س. سكوت بعد فوزه عن Patton. وقاطع براندو الاحتفال، وأرسل ممثلة ناشئة غير معروفة لتصرح بأسبابه، والمبنية على اعتراضاته على وصف الأمريكيين الأصليين الهنود في هوليوود والتليفزيون. تبع ذلك واحد من أعظم أدواره في التانجو الأخير في بارس للمخرج الإيطالي برناردو برتولوتشي، لكن حجبت آراؤه الطبيعة الشهوانية للفيلم. (إذا عدنا لموضوع العري، فجدير بالذكر أن براندو يخلع ملابسه في كثير من لقطات الفيلم) ورغم الجدل الذي أثير حول الفيلم وحول الممثل فقد رشح للجائزة.

في 1979 وافق على تمثيل دور صغير في سوبرمان، بشرط أن يتقاضى مبلغاً ضخماً وقتها، وألا يقرأ النص قبل التصوير، وأن تعرض له السطور خارج الكاميرا! وقام بتصوير دوره في الجزء الثاني سوبرمان، وعندما رفض الاستوديو دفع النسبة المئوية التي تقاضاها في الفيلم الأول، لم يوافق على عرض مشاهده (على أي حال، أعيدت اللقطات بعد وفاته في النسخة المجددة من الفيلم عام 2000.

عند بدء تصوير أبوكاليبس الآن، كان وزنه قد ازداد بشكل ملحوظ وكان من المفترض أن يبدو نحيلاً، ومتسق الجسم، وأن يقرأ قبل التصوير الرواية المأخوذ عنها الفيلم. لكنه جاء إلى موقع التصوير ووزنه حوالي 220 رطلاً، ودون أن يقرأ الرواية. ولهذا اضطر لتصوير لقطاته في الظلال، وقام بارتجال معظم الحوار. وبعد نهاية الأسبوع (كان شرطه ألا تزيد فترة تصويره عن أسبوع!) طلب منه كوبولا البقاء ساعة أخرى ليصوره في لقطات قريبة، فوافق مقابل ! 75000$ لكن براندو في سيرته الذاتية يصف تجربة الفيلم بطريقة أخرى، قائلاً: إن السيناريو غير التفاصيل الخاصة بالشخصية التي وردت في الرواية، فطلب من كوبولا أن يصحح ذلك ووافق المخرج على أن يعيد براندو كتابة النص، وتم ذلك في عشرة أيام. كما قام براندو بحلق شعر رأسه، ودبر الأمر مع طاقم الفيلم لضبط الإضاءة وتأكيدها حول رأسه الصلعاء وعينيه العميقتين، ليثير إحساساً بالخطر الواضح في الشخصية. ووافق كوبولا على كل هذه التغييرات، مما وضع الفيلم في بؤرة الاهتمام وضمن له النجاح والاستمرارية وفي الثمانينيات والتسعينيات. ورغم أنه أعلن اعتزاله عن التمثيل في 1980. قام بأدوار مساعدة في أفلام قليلة الأهمية، وإن رشح في واحد منها لجائزة الأوسكار. وفي فيلمه الأخير 2001 قام بالتمثيل مع زميله ممثل المنهج روبرت دي نيرو.



د. سامي صلاح

● هناك سوء فهم أساسى يتواجد بشكل متكرر بين المخرجين والممثلين فيما يتعلق بـ «الشخصنة». حين يعتقد المخرجون أو الممثلون أن الشخصنة ينبغى أن تحمل الممثلين إلى العرض دون نفع من التوجيه المسيطر من أى نوع.

حول الكوميديا أو التغير النوعى فى الدراما

كيف تغير الزمن فصار أهل الكوميديا نجوم الصف الأول؟

يرجح أغلب المؤرخين أن كلمة «كوميديا» مشتقة من الكلمة اليونانية (komos) وأغلب مصطلحات المسرح مردها يونانى الأصل وتعنى «المسرح الصاخب» والكوميديا هى النوع الثانى من أنواع الدراما (تراجيديا، كوميديا) ويضيف البعض نوعاً ثالثاً سمّوه «التراجيكوميدى»، غير أن المذاهب الحديثة تجاوزت - كما سنرى - تلك التقسيمات.

حلت الكوميديا منذ بداية معرفتنا بها ضيفا مظلوما؛ حيث ترجم ابن سينا - حين ترجم «فن الشعر» لأرسطو - الكوميديا والتراجيديا بالفخر والهجاء، فقد رأى فيهما مرادفاً قريباً من ظلال معنى المصطلحين الأجنبيين، فضلاً عن أنه كان يحتكم إلى ما يعلم من أنواع أدبية يستطيع المقاربة بينها وبين النوعين الوافدين. تغير الأمر مع زيادة الوعى بالمصطلحات الدرامية، فتمت ترجمة الكوميديا بالملهاة والتراجيديا بالمأساة وهو أمر نابع من الالتفات إلى الجو العام المسيطر على الأحداث، وذلك حين حاول البعض إقامة فروق حادة بين الكوميديا والتراجيديا وكان منها قولهم تنتهى التراجيديا بالموت والكوميديا بالزواج أو التقسيم حسب الموضوع؛ فالكوميديا تعنى بالحماقات والانحرافات الاجتماعية فيما تتناول التراجيديا الجريمة، غير أنها كلها تقسيمات لا تقيم حدوداً فاصلة. وإذا كان المسرح اجتماعياً بطبعه فالحياة نفسها تنفر من إقامة الحدود، والفن إغارة على الحدود، والمسرح صورة للحياة تحوى جميع خطوطها وألوانها، فدخول التراجيديا إلى الكوميديا وارد من هذا المنطلق، كما أن دخول الكوميديا إلى التراجيديا مطلوب بدافع التنفيس عن المشاهد الذى قد يمل ويكتئب جراء كثافة التراجيديا فتكون الابتسامة الصغيرة الداخلة إلى طوفان الأحزان مساعدة على كسر حدة الجو العام للأحداث.

احتلت الكوميديا مرتبة أدنى من التراجيديا حتى وقت قريب (هل ترى كيف تغير الزمن فصار أهل الكوميديا هم نجوم الصف الأول؟). بدأ أرسطو حين نسب إليها مهمة التطهير غير أنه وضعها فى مرتبة أدنى، وكانت الكوميديا لدى شكسبير شيئاً تافهاً فى مقابل «الأعظم» وهى التراجيديا، واستمر الحال حتى سنة 1600 حين قال عنها بيوريتانى «جموعهم الكوميدية الراقصة وهم يقفزون حول المذبح كالقرود»، واعتدلت النبرة قليلاً - فيما بعد - لدى سيدنى وجونسون، ثم اكتسب مكانة جيدة بعدما كتب فرويد عن الأساس السيكولوجى للكوميديا وتفسير هنرى برجسون للضحك بوصفه هروباً من انفعالات حبيسة، مكبوتة حتى قال «نيبور» كلمته الرائعة «إن الضحك أرض مشاعة بين الإيمان واليأس» فيكون الضحك والكوميديا سبيلاً لمواجهة تفاهات الحياة وسطحية كثير من أمورها.

على الرغم من أن الكوميديا والتراجيديا هى أنواع عليا رئيسية، فقد انصرف أغلب الاهتمام صوب التقعيد للتراجيديا، وقصروا فى التقعيد للكوميديا، حتى إن الجزء الثانى من (فن الشعر) لأرسطو عن الكوميديا قد فقد، ولكن بعدما تجاوز النقد مرحلة العيش فى عباءة أرسطو (ومعظم تقسيماته أرستقراطية الدافع) بحث عن الكوميديا واهتم بها، وأسس لها، وحاول وضع أسس - وإن لم تكن قاطعة - لأنواعها، فكانت الكوميديا الاجتماعية وهى التى تكشف سلوكيات اجتماعية كثيرة وتتخذ منها - فى الغالب - موقفاً ناقداً، يهدف إلى إبراز التناقش السلوكى الكامن فيها وكذلك الكوميديا السوداء التى تثير الضحك المفضى إلى الدموع، دموع العجز أحيانا، والسخط أحياناً أخرى، غير أنها يحكمها هاجس إثارة الفكر فى أمور حياتية أصبح النظر إليها بوصفها أموراً عادية أمرا مطروقاً، فتكون الكوميديا حينئذ عنواناً للقول الشائع «الدنيا كوميديا للذين يفكرون، تراجيديا للذين يحسون».

النوع الثالث هو الفارس أو الكوميديا الهزلية التى لا هدف لها سوى إثارة الضحكات دون أهداف أخرى، وربما كان من العسير احترامه، ولكن من الصعب إنكاره، وكانت بعض عروض الكوميديا الهزلية أو الفارس (Farce) مقبولة فى سياق ما، غير أن كثرتها الحالية تدخل تحت التجارة أكثر من الفن، حتى إن المسرح التجارى مؤخراً، أصبح مسئولاً أساسياً عن اختلاط مفهوم الكوميديا بالهزل، أو بالأحرى - التهريج - ويمكن قبول بعضها لكن اعتمادها على استخدام القافية و«الردح» والإيماءات - وبخاصة الجنسية - بكثافة شديدة أصبح مبالغاً فيه. والظاهرة غير منكورة، ولكن المؤسف هو هيمنتها على اللغة العامة للأعمال الكوميدية. كوميديا الموقف نوع رابع يعتمد على المهارة فى بناء الحبكة أكثر من اعتماده على رسم الشخوص، بما يجعل العمل المسرحى مجرد مجموعة من الحيل تقترب بالمسرحية من النوع السابق (الهزلية)، غير أنها تحمل نوعاً من توظيف التهريج - إذا جاز التعبير - بحيث لا يكون عبثا لا طائل من ورائه، وإنما يدفعنا للتأمل، وربما الأمل.

يقتضينا الحال بعدما استقر من ترادف من نوع ما، بين الكوميديا والضحك (ولعل الخطأ الشائع خير من الصواب المهجور) أن نحاول فهم الضحك ذاته بوصفه خرقاً للمألوف، ناجم بالأساس من توظيف اللغة (بمفهومها الأوسع) (بما يعنى وجوب دراسة الضحك فى إطار علم الدلالة). ولكن الكوميديا تعبر عن تحرر وقتى ينعتق فيه الفرد من الواقع المعيش. إن العمل الكوميدى «إجازة» من الواقع. ولعل فى ذلك ما يفسر سطوتها على أعمالنا - ولا سيما المرئية - فى الفترة الأخيرة.

اللوحة للفنانة «سهر عثمان»





حيوية العرض المسرحى تنبنى من خلال الإيقاعات الشعبية والطقوس الإنسانية



البحث عن مسرح عربى جديد، هو بمثابة البحث عن عرض مسرحى يتفق بمضامينه وأشكاله مع طبيعة الإنسان العربى. مسرح لا يقدم احتفالات أو تجمعات شعبية، بمناسبات معينة عديدة، مجسدة فى أماكنها التى اعتيد على تقديمها بها، بقدر ما هو اختيار لأماكن يمكن للمتفرج أن يشعر بحميميتها وشعبيتها كالمقهى أو السوق وغيرها من الأماكن المألوفة لدى هذا المتفرج.

ونحن عندما نبحث فى ماهية المسرح الجديد الذى نريد، فإننا لا نريد أن نثبت أن لدينا مسرحًا ذا طابع عربى صرف، وإنما يهمنا البحث عن أفضل الطرق للتواصل مع المتفرج وسط مغريات وسائط أخرى قد تبعد هذا المتفرج عن ارتياده للمسرح. وبهذا نستخلص أننا نبحث، لأننا نريد مسرحًا حيًا نابضًا ومؤثر وجذابا رغم كل أنواع الوسائط المنافسة وسعيها الدائب إلى جذب هذا المتفرج. وعلى هذا فإن أهداف هذا المسرح العربى الجديد الحى تتلخّص فيما يلى:

- إيجاد صيغة لعرض مسرحى يتفق مضمونًا وشكلاً مع طبيعة المتفرج العربى.
- إيجاد مسرح جاذب وقادر على التأثير على المتفرج، وعلى مجريات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.
- التواصل مع المتفرج العربى بما يتيح استمرارية وجود عروض مسرحية داخل المجتمع.
- إيجاد عرض مسرحى حى محرّض على إحداث التغيير الإيجابى داخل المجتمع، وحيوية العرض ليست هى فقط نتاج ما يحدثه تجسيد النص من أثر على المتفرج، وإنما هى نتاج ما يشعر به هذا المتفرج بالحياة داخل العرض والذوبان فيه، بحيث يعيش حالة من التواصل والتفاعل مع ما يطرحه العرض من قضايا، وما يجسده من أحداث، فإن أدَّى به ذلك إلى المشاركة، فقد وصل هذا المتفرج إلى ذروة الذوبان مع العرض. وبهذا ترتفع مستويات التأثير والتفاعل والمتعة لديه.

وحيويّة هذا المسرح تأتى من حيث استمرار ضرورة وجوده وفاعليته داخل المجتمع. ومن هنا يكمن استشعار أفراد المجتمع بالحاجة إلى التواصل مع هذه النوعية من العروض، لما تشكله من أهمية فى التأثير الإيجابى على حياتهم نفسيًا واجتماعيًا. وبهذا فإن المسرح العربى الذى نريده - يصبح ظاهرة اجتماعية، تشكل عنصرًا هامًا وضروريًا فى الحياة الاجتماعية داخل الوطن العربى.

لذلك فإن لهذا المسرح ليس من قبيل رفض الأشكال الغربية للمسرح، أو لإحياء فكرة التأصيل للمسرح العربى، وإنما لطرح عرض مسرحى أقدر وأفضل فى تواصله وتفاعله مع المتفرج العربى، فالتواصل وليس التأصيل هو ما يهمنا، واستمرار التأثير باستمرارية العروض هو غايتنا. وبهذا يصبح المسرح فاعلاً ومتواجدًا ضمن نسيج حياتنا الاجتماعية.

ومع ذلك فإن هذا المسرح الحى الذى ندعو إليه يستفيد كثيرًا من توظيف الموروث الشعبى العربى، ومن كل العناصر التى من شأنها إثراء الفرجة لدى المتفرج، كخيال الظل والحكواتى أو الراوى والدمى وغيرها، إلاّ أن هذه العناصر. لا تستخدم فى العرض من أجل إعطاء صبغة أو قومية وإنما تستخدم لما يحدثها توظيفها من تأثير على مفهوم العرض وبما يؤثر تجسيدها فى إحكام بناء النص الدرامى وفى تأكيد العلاقة الحميمية بين المتفرج والعرض.

كما أن الإيقاعات الشعبية والطقوس الإنسانية، تشكل عنصرًا هامًا فى بناء حيوية العرض المسرحى وحيوية المتفرج داخل هذا العرض، كما أنها تلعب دورًا فاعلاً فى النسيج البنائى لعروض المسرح العربى الحى، إذا ما وضعت فى مكانها المناسب فى البناء والتوظيف.

ورغم أن إضفاء استقلالية وتأصيلية لهوية هذا المسرح الذى نريده، ليست من أولويات أهدافنا، إلاَّ أن عروض هذا النوع من المسرح سوف تحمل وضوحًا وتفردًا فى هويتها بشكل يتجلى لكل متفرج، دونما الحاجة إلى بذل الجهد من أجل إثبات هذه الهوية.

إن استخدام المصادر التاريخية فى هذا المسرح لا يعول عليه فى أن يتمكن المؤلف أو المخرج من إسقاط ذلك على واقعه المعاش وإنما فى التوظيف لتحقيق الاستنتاجات المحتملة التالية لدى المتفرج:

١ - إذا كان الناس فى التاريخ القديم لم يستطيعوا مواجهة أو حل قضية ومشكلة ما، فإن الإنسان المعاصر بما لديه من قدرات وظروف قادر على مواجهة نفس هذه المشاكل والقضايا إذا ما واجهها فى واقعه المعاش.

٢ - إن الإنسان المعاصر قادر على تغيير الماضى المؤلم، وإن لم يستطع من سبقه تغييره.

ومع ذلك فإن فكرة النص لا يشترط بالضرورة أن تتبع من حادثة تاريخية حدثت فى الوطن العربى منذ سنين بعيدة، بل قد تأتى من مشكلة أو حادثة إقليمية حدثت فى بلد عربى ما، فى الوقت المعاصر، كمشكلة نفوق الأسماك فى دولة الكويت مثلاً، وهنا تكمن القدرة - ليس فى التوسع فى إيضاح هذه المشكلة أو الحادثة - وإنما فى تعميمها لتصبح موضع اهتمام المجتمع العربى ككل

فالمتفرج لا يشعر خلال عروض هذا النوع من المسرح الذى نريده، بالفاصل الزمنى أو المكانى بينه وبين هذه العروض. فهو لا يشعر بغربته عنها ولا بغرابة العرض عما يعيشه هو داخل مجتمعه، حتى وإن تناول العرض حادثة تاريخية حدثت منذ مئات السنين. فهو يرى نفسه داخل هذا التاريخ، كما يرى هذا التاريخ داخل حياته اليومية.

ومن هنا يقوى التواصل والتفاعل لدى هذا المتفرج، ويزداد التأثير عليه إلى ما بعد العرض فى كثير من الأحيان.

وعلى هذا فإن المسرح العربى الجديد أو الحى الذى نريده لا يقدم احتفالاً صرفًا ولا يعرض تجمعًا بشريًا أو يقدم فرجة اجتماعية شعبية بحتة، وإنما يقدم عرضًا دراميًا فاعلاً يكون الاحتفال أو الجمهرة الشعبية أحد مظاهره، وتكون الفرجة فى مقدمة أهدافه.

الكويت:

حسين عبد الله المسلم

● اختتمت مساء الخميس الماضى فعاليات المهرجان السنوى للمسرح المدرسى البيئى العاشر بعمان برعاية عامر البشير.

● نادراً ما تأخذ الشخصنة الممثل بشكل كامل طوال عملية خلق الدور. وعند نقطة ما، سيكون غير قادر على تقديم أو أداء انفعال أو فعل. ستكون هناك حاجة إلى نوع ما من تقنيات التمثيل التقليدى.



الوطن والمواطن فى الرؤية الاحتفالية

فى زمن احتضار القيم تقف الاحتفالية أمام حزمة عملاقة من المفارقات العجيبة



نزعة التقليد الحيوانية انتصرت على روح التجديد الإنسانية



الفوضى المنظمة جعلت الكلام الشفوى أكثر رواجاً من الكتابة



يمكن أن نتساءل الآن، ونحن فى مدخل هذه المقاربة النظرية للعلاقة المركبة التى تربط الإنسان المدنى بالمسرح وبالمجتمع وبالوطن وبالعالم المعاصر، وذلك فى متغيراته الجديدة والمتجددة، وأن نقول ما يلى: إن هذه الاحتفالية التى أتبناها منهجا فى الوجود وفى الحياة، والتى أعتنقها فلسفة لمقاربة الناس والأشياء والمفاهيم، وهى مسرح فى الوطن، ووطن فى المسرح، هذه الاحتفالية كيف ترى العالم اليوم، وذلك فى متغيراته الجديدة، سواء منها الكائنة أو الممكنة، والظاهرة أو الخفية؟

إنها ترى أن كثيرا من الأشياء قد ضيعت معناها، وأننا قد أصبحنا نعيش نظرية التطور الداروينى بشكل مقلوب ومعكوس، وأننا قد انتقلنا من الإنسان إلى القرد، ومن المدنية إلى الغابة، ومن النظام إلى الفوضى، ومن المعانى إلى الأشياء، ومن الكلمات المؤسسة للمعرفة إلى الأرقام الدالة على الثروة المادية.

لقد نادت الاحتفالية دائما، سواء من خلال منظومتها الفكرية والفلسفية، أو من خلال أدبياتها المتعددة، أو من خلال إبداعاتها الأدبية والمسرحية، إلى تحقيق الشعار التالى: إنسانية الإنسان، وحيوية الحياة ومدنية المدينة، ولقد حاولت أن ترتفع بالكائن البشرى إلى درجة المواطن الحر، وأن يؤسس هذا المواطن الحر إبداعه الفكرى والجمالى والأخلاقى الحر، وأن يبنى وطنه الحر أيضا، وأن يتحقق كل ذلك داخل اللحظة التاريخية الحرة، فهل تحقق شىء من هذا الطموح؟

من المؤسف أن نرى أن المدينة تتحول اليوم إلى غابة، وأن نجد هذه الغابة الجديدة - والتى هى اليوم بغير أشجار - قد أصبحت تزحف على العمران المادى والبشرى فى المدينة، وأصبحت هذه المدينة تفقد روحها تدريجيا، وتتحول إلى كتل أسمنتية وحجرية، وإلى مجرد أجساد تتحرك بشكل آلى فى مدن بلا عمق وبلا روح.

فى هذه المدن إذن، يمكن أن نلاحظ ما يلى:

أن نزعة التقليد الحيوانية، قد انتصرت على روح التجديد الإنسانية، كما يمكن ملاحظة أن هذا التقليد الببغائى هو غير تلك المحاكاة المسرحية الجميلة والنبيلة، والتى تحدث عنها الفيلسوف اليونانى أرسطو فى كتابه (فن الشعر)

كما يمكن أن نلاحظ أن الغريزة المعلقة بحيوانيتها ووحشيتها، سواء فى مجال الفن والأدب أو فى مجال العلم والصناعة، قد حلت محل العقل البشرى الواعى والحر والخلاق والمستقل والسائل والمتسائل والمسئول.

إن الرأى العام اليوم، فى ظل الأساطير الجديدة والمعاصرة والمصنعة، قد أصبح غولا جديدا، غول له ملايين الرءوس فعلا، ولكنه بعقل واحد أوحد، وأن الأصل فى هذا العقل أنه آلة لا تفكر، وأنه مجرد جهاز آلى للاستقبال، وهو يلتقط فقط ما يذاع، وما يشاع على الهواء، وما تنقله الشاشات من صور متحركة، ومع وجود هذا الرأى العام المصنع، ظهر الذوق العام أيضا، وظهر الحس العام، وظهر النموذج العام، وظهر الزى الفكرى العام، وبهذا أصبحت الخصوصية الذاتية معرضة للإلغاء والإقصاء، وأصبحت العولمة الثقافية تقتضى أن يموت الاختلاف، وألا يكون للتعدد أى معنى.

فى هذا العالم اليوم، أصبحت الصورة أخطر من الكلمة، وأصبحت العين التى ترى ولا تعى، هى سيد كل المواقف، وأصبح الكسل يعوض الاجتهاد، وأصبحت العين تضيق بالصور التى لا تتوقف عن التوالد والتناسل.

وفى ظل هذه الفوضى المنظمة، أو فى حمى هذا النظام الفوضوى، أصبح الكلام الشفوى أكثر رواجا وأهمية من الكتابة، وأصبحت الشاشة - بسحرها الآلى، وبأوهامها وخيالاتها الخادعة والمزيفة - أكثر خطورة من حقائق الكتاب، وأكثر تأثيرا من علم العلماء ومن حكمة الحكماء ومن أشعار الشعراء.

ففى هذه الفوضى إذن، تم تسليع كل شىء، وتم تبضيع كل شىء، وتم تعليب كل المعانى الرمزية، وأدخلت كل القيم الرمزية إلى السوق، وأصبح هذا العالم فى حجم سوق كبير، وارتفعت أثمان كل الأشياء المادية، إلا ثمن هذا الإنسان الحى، والذى بقى خارج نطاق التقييم المادى، وظل بلا ثمن.

فى هذا العالم ازدادت المعلومات كثرة، وتناسلت بشكل سرطانى، وانتشرت بسرعة الضوء، وأصبحت المعلومات لا تعنى العلم، وقد يكون فى حضورها تغييب للعلم الحق.

ولقد زادت وسائط الاتصال، كثرة وتنوعا ودقة، وتطورت بشكل غريب، ولكنه - فى المقابل - قلت فرص الاتصال البشرى، وأصبح للإنسان الحى حدود وجمارك، ولكن السلعة رفعت عنها كل الحدود، وتلك هى المفارقة الغريبة العجيبة، بين تحرير السوق وتحرير التجارة من جهة، والتضييق على حرية الإنسان وحرية الفكر والإبداع من جهة أخرى.

ومع حمى التسليع والتبضيع، يتم تسويق ثقافات الشعوب أيضا، وتتحول إلى مادة أولية للفرجة البدائية والوحشية، وتصبح أفراح الناس وأعيادهم مجرد مظاهر فولكلورية، ويتم (تكييفها) ومسخها، وذلك وفق ما تطلبه سوق الساحة العالمية.

إن هذه الاحتفالية، تجد نفسها اليوم أمام حزمة عملاقة من المفارقات الغريبة والعجيبة (فهى تكرم الإنسان وتحتفى به، وذلك فى زمن احتضار القيم وموت الإنسان).

وهى تحتفى بالجمال أيضا، فى المضمون قبل الشكل، وتنحاز إلى ناديه وإلى عشاقه وإلى مبدعيه، وتخاصم البشاعة والقبح، سواء فى الأجساد أو فى الأشياء، وسواء فى السلوك الإنسانى أو فى المواقف السوداء أو الرمادية، وهى تكرهه فى الكتابة السوقية، وفى اللغة الساقطة، وفى المواقف الشاذة والمنحرفة والمتسكعة.

وفى زمن الآلة والآلية دائما، تؤكد الاحتفالية على الحياة والحيوية، وتخاصم الكتابة الوصفية الباردة والمحايدة، وتؤسس الكتابة الحيوية الحارة والملتهبة، ونجدها (تحتفى باللغة الفردوسية، وذلك فى زمن تطغى فيه لغة الحديد والنحاس ولغة الخشب).

وفى عشقها لهذه اللغة الفردوسية، نجد هذه الاحتفالية الفكرية والإبداعية تحتفى بالكلمة وبالكلام وبالمتكلمين وبعلم الكلام الحق، وهى تعلن هذا الاحتفاء، وتعيشه إبداعيا، وتنظر له فكريا، وذلك فى زمن (تموت) فيه الكلمات فى الأجساد الميتة (أو تحتضر، ولا يتبقى فى النفوس الجدباء والخرساء إلا الأرقام والأرقام، ولا شىء إلا الأرقام، وما يتبقى اليوم من كلمات فهو مجرد أصوات فقط، ولا شىء غير ذلك).

وفى زمن الأصوات والضجيج، وفى زمن الصخب الذى يسمى موسيقى، تصر الاحتفالية على (اقتراف) الكلمة المسئولة، وتحرص على أن يكون لهذه الكلمة مبنى ومعنى، وأن تخرج بها من شفهيتها، ومن لغوها اليومى، لتصل بها إلى درجة الكتابة، وأن تكون هذه الكتابة سائلة ومتسائلة ومسئولة دائما، وأن تكون فى مستوى اللحظة التاريخية، وفى مستوى الحقيقة والجمال، وأن تبرهن بهذا الفعل على أن الكاتب لم يمت، وعلى أنه فى البدء الأول كانت الكلمة الأولى، وعلى أنه فى الختام أيضا، لن تتبقى غدا، من كل هذه الصور المتحركة والمنفلتة، إلا ما ترجم إلى كلمات صادقة ومعبرة، وإلى كتابات حقيقية، ففى المنطلق كانت الكلمة موجودة دائما، وفى الامتداد اللامتناهى، ستظل هذه الكلمة موجودة أيضا، وستبقى جسدا يتمدد ويتجدد، ويتوالد إلى ما لا نهاية..

وتحتفى هذه الاحتفالية بالجمال، وذلك فى (زمن أصبح الجمال فيه مساحيق وأقنعة وجراحة تجميلية).

ولأنها مع الجمال الحقيقى، ومع الجمال الداخلى تحديدا، فقد سجلت موقفها من الماكياج المسرحى، وأكدت على الماكياج الداخلى، النفسى والروحى والوجدانى، والذى يمكن أن يجد انعكاسه على ملامح الوجه، ويكون بذلك عنوانا صادقا على واقع حقيقى.

وفى ظل الغزو الآلى، وفى زمن الاستهلاك المادى، وفى أيام التشيؤ والتسليع والتبضيع والتسويق، تبقى الاحتفالية متمسكة بالاحتفال الإنسانى الخالص، وتبقى متشبثة بالحيوية وبالجمال وبالتلاقى العيدى، وبالحرية التى تقمعها الماكينة المادية، وتطحنها الآلة الاجتماعية، وبهذا يدخل كل



اللوحة للفنانة «حنان عبدالله مكى»





• إن السلوك الودى والتعاونى يكون حيوياً فى التمثيل، لكن خارج خشبة المسرح فى العمق، فالانشغال الشخصى مع الزملاء عادة ما يخلق عقبات أمام العمل المتسم بالمصداقية على خشبة المسرح.

العدد 48 | 9 من يونيه 2008

مســرحنا جريدة كل المسرحيين

الاحتفالية تواجه الصخب والضجيج وتعتنى بالمعنى

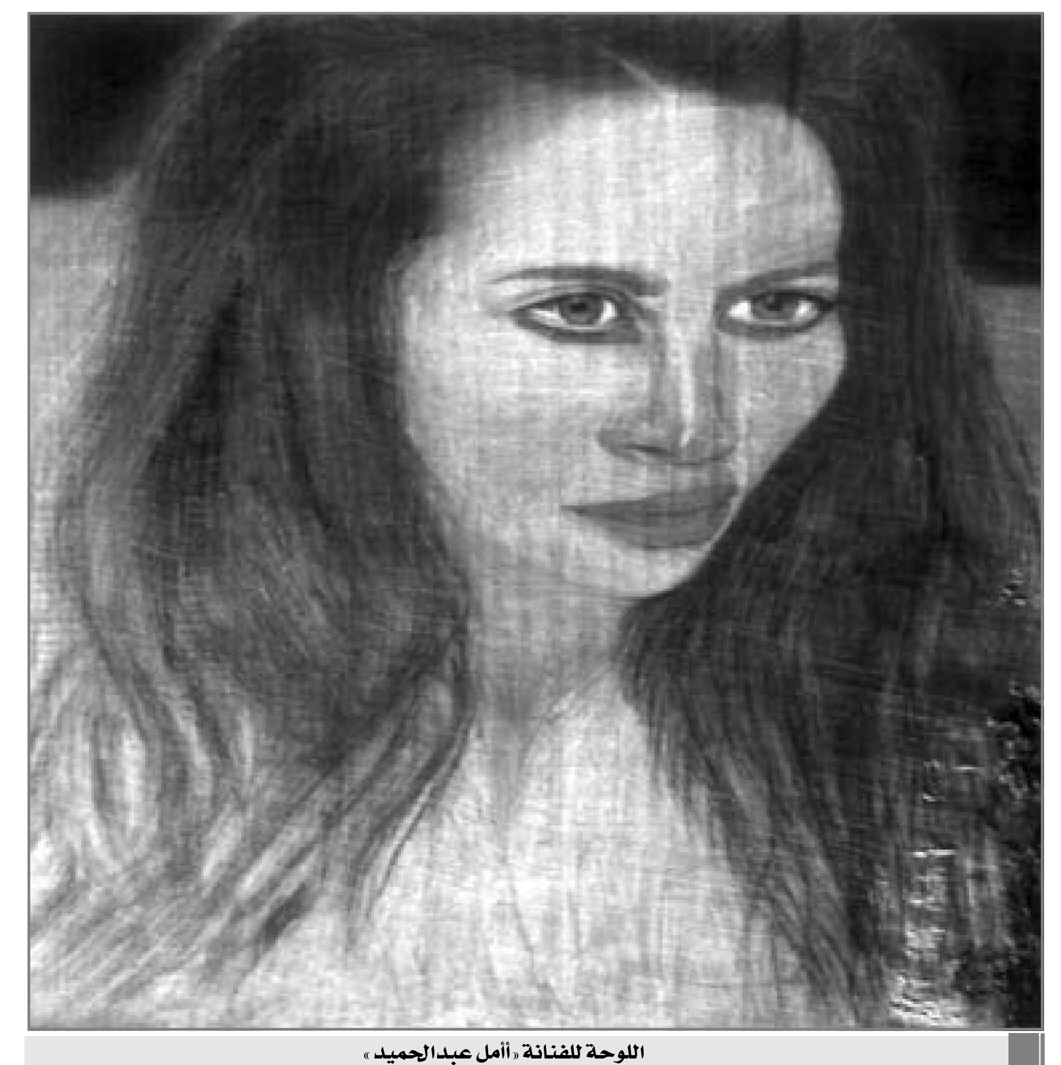


تقف ضد الماكينة التى تقمع الحرية وتتمسك بالإنسان



المدينة الاحتفالية مع الإنسان وليست مدينة الأسمنت والحديد والحجارة





اللوحة للفنانة «أأمل عبدالحميد»

شىء إلى السوق، ولا يقدر أن يخرج منها أبدا، ويصبح لكل ذات ثمنها، وهذا ما يجعل الإنسان المعاصر - من حيث يدرى أو لا يدرى - معروضا فى سوق النخاسة الجديد، والذى يمتد على امتداد كل الكرة الأرضية.

وترى الاحتفالية أن السياسة السياحية قد جعلت (من الفرح بضاعة وسلعة، وحولت ثقافات الشعوب وأعيادها إلى فرجة مصنعة، وباعت ذاكرته وتاريخه ووجدانه وإرثه، وخلطت بين الفولكلورية والاحتفالية، وبين الصناعة والطبيعة، وبين الحياة وظلها ومضاعفها).

إن الاحتفالية مع المدينة، وذلك لأنها تفيد التلاقى الاحتفالى والعيدى، ولكنها مع المدينة المتمدنة بكل تأكيد، والمتمدنة شكلا وروحا، والتى تسعى إليها وتؤسسها دائما، نظريا وإبداعيا، أو تحاول أن تعيد تأسيسها من جديد، هذه المدينة الاحتفالية هى مدينة الناس قبل كل شىء، وليست مدينة الأسمنت والحديد والحجارة، أى تلك المدينة العبقرية التى تلتقى فيها عبقرية الطبيعة بعبقرية الإنسان، ويتحاور فيها الطبيعى والثقافى، والوظيفى والجمالى، والتى تمتد - أفقيا - من خلال العمران المادى والبشرى، وتمتد رأسيا من خلال العمران الفكرى والروحى، والتى لا تصبح فيها البيوت أقفاصا للدواجن، ولا تحول فيها الجدران العالية إلى سجون غير معلنة، ويتحول فيها كل المواطنين - من حيث يدرون أو لا يدرون- إلى مسجونين أو إلى سجانين.

إن الاحتفالية مع المدينة المتمدنة والمتحضرة، وليست مع المدينة المتوحشة، وهى مع المدينة التى يسكنها الأحياء، وليست مع المدن / المقابر، والتى تحشر فيها الأجساد الآلية، بعضها إلى جانب بعض.

وهى مع المدينة الاحتفالية، وليس مع المدينة البوليسية، حيث يصبح المواطن مشكوكا فيه، ومتهما فى وطنيته، ومتابعا باستمرار، وذلك إلى أن يبرئ نفسه، وأن يثبت العكس، وهى - أيضا - ضد المدينة التى تمنع التجول ليلا، وتمنع التجمع والتظاهر والاختلاط، وتمنع التعبير الاحتفالى الجماعى عن الحس الجماعى أو عن القضية الجماعية أو عن المطلب الجماعى.

وهى أيضا - وبالضرورة - ضد مدينة يمارس فيها الإرهاب، وذلك بحجة محاربة الإرهاب، وبذلك نجدها تعطينا إرهابا مضاعفا ومركبا، ونجدها، وبشكل رسمى، تشرع الاعتداء على حرية الناس وعلى كرامتهم، وتمارس الجريمة تحت راية محاربة الجريمة.

إن هذه المدن الحديثة إذن، فى زمن إرهاب الدولة الممنهج، وفى زمن الإرهاب الشعبى المضاد، تتحول إلى غابات حقيقية، يسكنها الخوف والرعب، ولا يقيم فيها إلا القلق المدمر والقاتل، وهى بهذا مثل مدينة يوجين يونسكو تماما، وذلك فى تلك المسرحية التى تحمل عنوان (قاتل بلا أجر) والتى تصبح فيها كل رفاهية المدينة، وكل أضوائها، وكل هندستها العمرانية الخارقة، بلا معنى، وذلك مع وجود القتل المجانى بالمدينة، ومع وجود قاتل مجهول يمارس القتل بالمجان.

فى هذه المدينة المتوحشة إذن، يضيع الإنسان المفكر، ويتراجع الإنسان العاقل إلى الخلف، وينهزم الإنسان الصانع والإنسان المبدع والإنسان الحر، وكل ذلك من غير أن يخوضوا معركة نزيهة وشريفة وعادلة، وتبقى الكلمة - فى سوق البشرية الجديد - هى كلمة (الإنسان المستهلك، والمتفرج والأجوف والشبحى والهلامى).

هكذا تتمثل الاحتفالية العالم؛ مواطناً حراً فى مدينة متمدنة ومتحضرة، مدينة مقامة فى عالم حر ومتضامن، وفى كون مسرحى يقوم على التعدد والاختلاف، وهل يتحقق الفعل المسرحى - وبشكل حقيقى - إلا بوجود الأنا والآخر، وأن يتم هذا الوجود داخل شبكة من العلاقات الجميلة والنبيلة، وأن تكون لغة هذا المسرح هى الحوار.. الحوار ولا شىء إلا الحوار.

الهوامش:

1 -ع. برشيد - الاحتفالية: بيان لآخر القرن - جريدة (الميثاق الوطنى) 15دجنبر ?1999ص 8.

2 - نفس المرجع السابق ص.8

3- المرجع نفسه - ص.8

4 - المرجع نفسه - ص.8

5 -الاحتفالية: بيان لآخر القرن - 15دجنبر - 1999ص.8

6 -المرجع نفسه - ص.8

الدار البيضاء - المغرب فى 2008-1-28

د. عبد الكريم برشيد



د. أحمد سخسوخ

المشهد المسرحى

دعوة كريمة

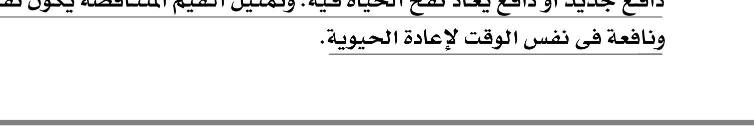
فى وقت قصير استطاعت صحيفة مسرحنا أن تحقق قبولاً كبيراً فى جسد مصر وأطرافه، وفى أجزاء كثيرة من هذا الوطن العربى المتنامى الأطراف، ومن المؤكد أن الدماء البكر والتى تسيل ساخنة من أقلام الجيل الجديد، الذى يسعى إلى أن يتبوأ مكانته النقدية اليوم فى واقعنا المسرحى، قد لعبت دوراً كبيراً فى هذا القبول وهذه المصداقية التى استطاعت الصحيفة أن تحققهما.

لقد كانت سعادتى لا توصف أن أتعرف على غالبية من يسطرون كلماتهم الطموحة على صفحات الصحيفة، وكانوا يوماً فى مطلع شبابهم داخل قاعات الدرس يحلمون بالتحقق من أجل واقع أفضل وأجمل، وها نحن نعود إلى اللقيا أصدقاءً فى تجاور نحمل هموماً واحدة من أجل وطن يزدهر ويتطور بالعمل، وبالنقد والنقد الذاتى، ليتحقق الحلم الذى كان يوماً حبيس هذا الصندوق الصغير الذى تحمله الأكتاف حائرة؛ وقد تلقيت دعوة كريمة للكتابة الأسبوعية على صفحات الصحيفة من أبنائى وأصدقائى محمد زعيمه، وعادل حسان، وإبراهيم الحسينى، أعضاء مجلس التحرير، ومن قبل الشاعر يسرى حسان رئيس التحرير، ولم يكن هذا إلا تأكيداً على قيمة الوفاء الطيبة التى أصبحنا نفتقدها فى عالم يقتل فيه المرء صاحبه للحصول على لقمة خبز - فى الوقت الذى يتبوأ فيه الفشلة والفسدة مقدرات الأمور - كما أنه بمثابة تأكيد على توجه الصحيفة - الذى حقق لها المصداقية - فى فتح منافذها لكل التيارات والاتجاهات النقدية فى واقع مسرحى / ثقافى شديد التعقيد.

إنه ليسعدنى أن أنضم إلى كتيبة النقاد والكتاب المتميزين من أبنائى زميلاً وصديقاً لهم - كما كنا ونحن فى قاعة الدرس وخارجها - فإيمانى بحركة التاريخ وجدليته إيمان عميق لا يهتز ولا يتزعزع، إذ أنه علم القوانين العامة للحركة، ومن يفتقد الإيمان بهذا القانون العلمى، كمن يقف فى وجه حركة التاريخ مثل قشة ضعيفة فى تصديها لغضبة شلال ثائر، وسعادتى كبيرة أن تتجاور أقلامنا لتختلف وتتفق وتتحاور من أجل صالح حركة مسرحية مستنيرة، ومن أجل وطن نعشق فيه التراب، وماء النيل - حتى بعد تلوثه بنفايات الرأسمالية المتوحشة - دون أن نغمض أعيننا عن الأخطاء البشرية التى تسىء له وإليه ولنا، إيماناً منا بأنه لا تقدم بغير النقد والنقد الذاتى، فالذين ينتقدون بموضوعية هم أحرص الناس على حب هذا البلد العظيم.

• المخرج المسرحى محمد حجاج، يستعد لمناقشة رسالة الماجستير نهاية العام بإشراف د. أبو الحسن سلام، وذلك بكلية آداب الإسكندرية.





• كثيراً ما يصبح الممثلون المبتدءون محرجين فى وسط فترة البروفات ويحتاجون إلى دافع جديد أو دافع يعاد نفخ الحياة فيه. وتمثيل القيم المتناقضة يكون تقنية ممتعة ونافعة فى نفس الوقت لإعادة الحيوية.

السودان ..مصر .. علاقات المسرح!

قال الكاتب الروائى المصرى جمال الغيطانى، فى معرض حديثه عن إفراد صحيفة أخبار الأدب التى يرأس تحريرها لصفحات مقدرة منها للقصة القصيرة فى جنوب السودان، قال : (بالنسبة لنا السودان بلد مركزى فى الثقافة العربية، البعض تؤرقه الآن قضية المركز والأطراف، خاصة أولئك الذين يشعرون بالنقص لفقر تكوينهم الثقافى وضموره نتيجة المحاذير العديدة التى يعيشون فى إطارها أو تفرضها عليهم ظروف الفقر الثقافى التى لن يعادلها أبدا أى ثراء مادى، السودان بلد له خصوصية ثقافية فريدة. وأهم عناصرها التنوع الشديد. إنه مركز عريق للثقافة العربية وقاعدة لإشعاعها فى أفريقيا، وقد انعكست الخصوصية فى الإبداع المكتوب بالعربية، فى إبداع الطيب صالح، خاصة بندر شاه، ومريود، ودومة ود حامد وفى إبداعات آخرين (.......) الحق أننا فى مصر مقصرون فى متابعة ما يجرى فى أقرب بلد إلينا (أخبار الأدب الأحد 11مايو 2008).

إشارة الغيطانى إلى أن ثمة تقصيرًا من جانب من هم فى مصر تجاه الثقافة السودانية ربما مثلت شهادة ذهبيّة بالنسبة لقطاع واسع من المسرحيين السودانيين الآن، خاصة وأنها مبذولة من مثقف مصرى له اعتباره النوعى فى مشهد الثقافة المصرية الراهنة !

الحال أن هذا القطاع الواسع من المسرحيين ؛ الذى يتحرك بالمجال فى هذا الميقات الحار، ينظر بالكثير من خيبة الأمل، إلى المساهمة المصرية فى مشهد المسرح بالسودان، وهى بالمناسبة، مساهمة لطالما عُلقت عليها ـ هكذا ـ الكثير من التطلعات والأحلام الخضراء !

فى ذاكرة المسرح السودانى هنالك إشارة أساسية إلى أن مدخل المسرح بصورته الأرسطية إلى السودان كان عبر مصر التى عرفت المسرح عن طريق الحملة الفرنسية (خ. المبارك / حرف ونقطة / 1981) بل إن هنالك إشارة إلى أن أول نص مسرحى كُتب فى السودان وهو "المرشد السودانى" من تأليف المأمور المصرى عبد القادر مختار نحو 1908، ومنذ تلك اللحظات الباكرة حضرت مصر فى الذاكرة المسرحية بالسودان فى مناسبات مختلفة ، جاءت عروض مسرحية ، جاء فنيو ديكور وإضاءة.. أزياء.. عرائس، جاءت مصادر معرفيّة مختلفة.. كتب ومجلات ودوريات وألهمت المسرح السودانى بالعديد من التيارات والاتجاهات خاصة فى فترة السبعينيات!

والواقع أن أغلب أساتذة كلية الموسيقى والدراما الآن، من أكاديمية المسرح التى تدفع سنويًا، منذ تأسيسها قبل أربعة عقود ، بالعديد من الكوادر فى مجالات الإخراج والتمثيل والفنيات والنقد، أغلب أساتذتها الآن هم ممن درسوا بمصر بالأخص على مستوى الدراسات العليا.. أغلبهم درس بأكاديمية الفنون بالقاهرة ،أو المعهد العالى للفنون المسرحية ، نذكر عميد الكلية د. سعد يوسف عبيد، ورئيس قسم التمثيل عادل حربى والبروفيسور عثمان جمال الدين والأستاذ عبد الحكيم الطاهر رئيس شعبة الإخراج ،لقد جاء هؤلاء عقب أولئك الأساتذة الذين ابتعثتهم الدولة للدراسة سابقا إلى الاتحاد السوفيتى ومنهم من رحل الآن أو هاجر أو دخل سن المعاش !

وهنالك إشارات شفهيّة حيّة إلى أن من وضع منهاج الكلية التى كانت سابقا تسمى "المعهد العالى للموسيقى والمسرح" هم أساتذة مصريون ، وأنت إذا نظرت وجدت أن المراجع الدراسية الأساسية هى "المخرج فى المسرح المعاصر" لسعد أردش، و "المسرح فى الوطن العربى" لعلى الراعى، و"المسرح بين الفن والفكر" لنهاد صليحة.. هذا إلى جانب العديد من النصوص المسرحية لمؤلفين مصريين يعرضها الطلاب لنيل شهادات التخرج .. لتوفيق الحكيم ، على سالم ، محمد سلماوى .. إلخ، والكثير من الترجمات لمترجمين مصريين عن المسرح فى أوربا وأعلامه وحتى المسرح فى أفريقيا !

بمعنى.. أن حركة المسرح السودانى فى جزرها الأول وامتداداتها المختلفة، خاصة فى فترتى الستينيات والسبعينيات لها أواصرها العميقة بالتجربة المسرحية المصرية . لكن ماذا إن سألنا عن وجود مواز للسودان فى المشهد المسرحى المصرىً ؟

لا يمكن بالطبع مقارنة ما لمصر من إمكانيات، على الصعيد المسرحى على الأقل، بما هو متاح فى السودان، الفرق أكبر من أن نتوقف عنده، والواقع أن إجابة د. عصمت يحيى، رئيس أكاديمية الفنون، بالقاهرة، على سؤال لى طرحته عليه فى برنامج إذاعى بإذاعة البيت السودانى فى وقت سابق، إجابته ربما وفرت لنا حلاً مثالياً للسؤال.. إذ أشار إلى أننا لا يمكن بأى حال أن نغفل حقيقة أن تأسيس الدولة الحديثة فى مصر كان أسبق، بالتالى - وهو يستطرد- ستظل مصر مالكة لزمام المبادرة أكثر من السودان فيما يتعلق بالتفاعل الثقافى بينهما .. وستظل مسئولة عن ذلك!

بسهولة يمكن أن يحدثك مسرحى سودانى شاب الآن عن التغافل الذى يعمد مسرحيو مصر أن يعاملوا به التجارب المسرحية السودانية، ويمثل البعض للأمر بحقيقة أن المسرحيين المصريين لم يناصروا حركة المسرح فى السودان فى فترات مختلفة، تردت خلالها الأوضاع هنا

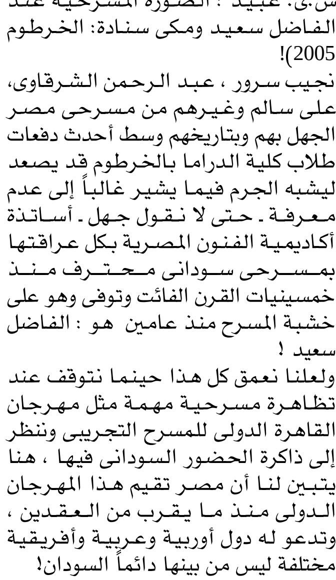
حركة المسرح السودانى ترتبط بأواصر صلة عميقة مع التجربة المسرحية فى مصر

الأساتذة المصريون أصحاب المنهج الدراسى للمسرح فى السودان



خاصة فى أواسط الثمانينيات وما تلاها.. هاجر كثير من المسرحيين - إلى مصر فى أغلبهم - وتوقف النشاط المسرحى بمختلف فعالياته.. ممارسة وتنظيراً.. نشراً ومنتديات .. إلخ .

وكل هذا لم يجد أى صدى بالمنابر المسرحية المصرية فيما ظلت أسماء المسرحيين البولنديين والأمريكان والفرنسيين.. وقضاياهم .. تشهر وتذكى بالمقاربات والحوارات والاستطلاعات !



اللوحة للفنانة «سها خليل إبراهيم»

فيما نجد أن حركة المسرح فى السودان فى الأوقات الشحيحة التى نشطت خلالها كانت محتفية بالنتاج المسرحى المصرى إذ هنالك نصوص مسرحية مصرية عديدة قدمها المخرج السودانى منذ المواسم المسرحية فى أواخر ستينيات القرن الفائت إلى الآن، بالمقابل نجد غياباً تاماً للشغل المسرحى السودانى فى مصادر المعرفة المسرحية المصرية، وبحثى المضنى فى هذا الجانب أوقفنى فقط عند تجربة يتيمة لإخراج مسرحية سودانيّة هى "ريش النعام" لخالد المبارك من قبل مجموعة من شباب المصريين ، ناقشها الناقد د. حسن عطية مورداً أن نص المسرحية عنصرى وسطحى فى رؤيته للتاريخ العربى فى السودان، ذلك باعتبار أنه صور العرب هاربين من بلدانهم إلى السودان (بحثاً عن الحرية السياسية والفكرية والزوجية أيضا؛ بعد أن ساد الظلم والقهر والشذوذ الجنسى تلك البلدان العربية) (الثابت والمتغير ـ القاهرة 1991)!

ونورد الإشارة لا لحكمها النقدى إنما لإثبات ضآلة ما مرّ من السودان بمرايا المسرح المصرى ، واستطراداً على ما فات نشير إلى أن د. سعد يوسف عبيد ، العميد الحالى لكلية الموسيقى والدراما ـ السودان ـ يُورد فى مقدمة كتابه "الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكى سنادة" والذى كان بالأساس أطروحة ماجستير بدأها بمصر تحت إشراف نبيل الألفى يورد فى مقدمته أن الأستاذ الألفى الذى كان يشرف عليه تخلى عن شغله بالأكاديمية فجأة ـ وفيما كان هو يعد لبدء رسالته ، وعندما سأله أن يرشح له أحد أساتذة الأكاديمية ليشرف عليه بعده، نصحه الألفى بالعودة إلى السودان لأن لا أحد من الأساتذة بالأكاديمية المصرية يعرف لا الفاضل سعيد ولا مكى سنادة ! (س.ى. عبيد : الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكى سنادة: الخرطوم 2005)!

نجيب سرور ، عبد الرحمن الشرقاوى، على سالم وغيرهم من مسرحى مصر الجهل بهم وبتاريخهم وسط أحدث دفعات طلاب كلية الدراما بالخرطوم قد يصعد ليشبه الجرم فيما يشير غالباً إلى عدم معرفة ـ حتى لا نقول جهل ـ أساتذة أكاديمية الفنون المصرية بكل عراقتها بمسرحى سودانى محترف منذ خمسينيات القرن الفائت وتوفى وهو على خشبة المسرح منذ عامين هو : الفاضل سعيد !

ولعلنا نعمق كل هذا حينما نتوقف عند تظاهرة مسرحية مهمة مثل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وننظر إلى ذاكرة الحضور السودانى فيها ، هنا يتبين لنا أن مصر تقيم هذا المهرجان الدولى منذ ما يقرب من العقدين ، وتدعو له دول أوربية وعربية وأفريقية مختلفة ليس من بينها دائماً السودان!

إلا منذ العام 1990، وهو ميعاد أعقبته العديد من العقبات ولننظر إلى الحال المرتبكة للمشاركة، مرة يغيب السودان عن الندوة، مرة عن العروض المتنافسة.. بل مرات عديدة ، مرة يغيب السودان تماما.. هكذا يعين لنا الناقد اليسع حسن أحمد مسار المشاركة المهتز: فى العام إياه شارك الناقد السر السيد فى الندوة الرئيسية ومسرح البقعة بعرض سلمان الزغرات سيد سنار، وفى العام 2000 تم تكريم الراحل الفكى عبدالرحمن ضمن المكرمين سنوياً فى المهرجان، ولم يشارك السودان فى الندوة الرئيسية ولا العروض المسرحية - وفى العام 2001 م شارك د. شمس الدين يونس من السودان فى الندوة الرئيسية ولم تتم المشاركة فى العروض- وفى العام 2002م لم تتم المشاركة فى الندوات بينما شارك مسرح البقعة بعرض حكواتى نبته- وفى الدورة 2003م شارك الدكتور حاج أبا آدم الحاج فى الندوة الرئيسية وشاركت الفرقة القومية للتمثيل بعرض "إشارة مرور" - الدورة 2004م تم تكريم الدكتور خالد المبارك كما شارك دكتور سعد يوسف عبيد فى الندوة الرئيسية وشارك اتحاد المهن التمثيلية بعرض ثلاثة مقاطع للرؤيا. وفى العام 2005م شارك الأستاذ اليسع حسن أحمد فى الندوة الرئيسية والمسرح القومى بعرض "الهرم السادس"، فى العام 2006 شارك السودان بفرقتين الفرقة الرسمية بعرض "ما ماء" وفرقة الورشة المستمرة بعرض "أغنية الدم"، وشارك عبد الحفيظ على الله فى الندوة الرئيسية، وفى العام 2007 شاركت الورشة المستمرة بعرض "الأخيلة المتهالكة" ومسرح الدولة بمسرحية "محاكمة مصطفى سعيد" !

ابتداءً من العام 2006 إذن سوف يتاح للسودان أن يشارك بالصفة التى ظلت تشارك بها العديد من الدول الحاضرة بشكل دائم فى تجريبى القاهرة، وعندما نعلم أن أمر المشاركة فى فعالية كهذه يتوقف على رغبة الجهة المنظمة ينطرح السؤال : لماذا تم تفويت هذا القدر من المراكمة والصقل الذى بلا شك وفرته السنوات العديد التى عمرها المهرجان على المسرح السودانى!؟

هل بالفعل لا تطرح تجربة المسرح فى السودان نماذج صالحة لتجريبى القاهرة .. ماذا إذن عن مهرجانات مسرح الهواة ، مهرجان المسرح العربى ، ماذا بخصوص الملتقيات والمؤتمرات وورش العمل المسرحية ..

ربما قال قائل إن ضعف الحركة المسرحية فى السودان هو السبب وراء كل ذلك، ونزيد على مثل هذا القول إن الحركة المسرحية فى السودان من شدة ضعفها هى بالكاد تتعين على مستواها الداخلى لكن سؤالنا هنا عن المبادرة المصرية !

لماذا لا يستشعر المسرحى المصرى أية مسئولية فى: التعرف على الحركة المسرحية السودانية .. لئلا نبالغ ونسأله عن تعريفها وإشاعة المعلومات عنها فى الخارج، مثلما يفعل مع تجارب مسرحية غربية وأفريقية يظنها مهمشة ومهملة ! المؤسسات المسرحية المصرية لماذا تضيق وتغفل عن دعوة الفرق والجماعات المسرحية السودانية لمهرجاناتها ومناسباتها الاحتفالية العديدة !؟

هل نتحدث عن لهفة المؤسسات السودانية لدعوة المسرحيين المصريين نقاداً ومخرجين وممثلين متى ما أحدثت نشاطاً ما.. لماذا إذن يُقابل هذا الاحتفاء باختفاء دائم للسودان فى المنابر المسرحية المصرية !

الأمانة تقتضى الإشارة بالكثير من الامتنان لبعض المسرحيين المصريين ، خاصة الأجيال المتأخرة ، لإسهاماتهم فى التعريف بالمسرح السودانى إلا أن الحال فى عمومه يدفع إلى طرح ما حاولناه أعلاه، وبالتأكيد إضافة المزيد من النظرات إليه يمكن أن يوقفنا موقفاً أكثر تحققاً وثباتاً !



عصام أبو القاسم

• قصر ثقافة التذوق بالإسكندرية يستعد حاليا لتقديم مسرحية العرائس "صياد العفاريت".

أساسيات التصميم المسرحى ومبادئ التكوين (2)

عناصر التصميم هى المواد الخام الجاهزة كى تضم معاً بأساسيات معينة و فى نظام أو غرض معين. والتكوين هو تنظيم هذه العوامل فى شكل موحد، ومبادئ التكوين هى الطرق المختلفة التى يستطيع المصمم أن يتحكم فيها ويوظف عناصر التصميم لتحقيق الوحدة والتشويق المطلوبين للتصميم المسرحى .

والوحدة تأتى بشيئين أساسين الانسجام، والتضاد، ثم التشويق أو الجاذبية فى تركيبة المسرح، وهى النتيجة المباشرة لتداول هاتين القوتين (الانسجام والتضاد).

الانسجام أو التوافق

أبسط فعل لتنظيم أشياء غير منظمة لاتوجد بينها علاقات إلى مجموعات لها علاقات تسلسلية أو استمرارية. فالأشياء عموماً قد تكون ذات تشابه فى الشكل أو اللون أوالملمس . والتكرار فى العموم عملية هامة وأساسية لعناصر التصميم وهو ما يبين أن وراء هذا سلطة خارجية (متمثلة فى المصمم الدارس) فمثلاً تكرار الخط والشكل والأبعاد واللون قد تكون واضحة فى سورخشبى مثلا، فهو يشاهد كوحدة عندما نفصله عن باقى التصميم وليس باعتباره محددا لشئ . أما التكرار الرتيب (ذو الوتيرة الواحدة) لعناصر التصميم فيجب أن يخفف وذلك بتنويع أو تضاد قليل.



التضـــــــاد

يعتمد المصمم على التضاد لخلق الشكل، فالشكل لا يمكن أن يظهر بدون تضاد، وهو واضح فى أمثلة التضاد فى الطبيعة . فتلون الحيوان أو الطير بتقليله للتضاد إلى درجة تجعله غير مرئى فى مقابل الخلفية وهى وسيلة تمنحها الطبيعة لتزويد الكائنات الحية بالحماية ، والسؤال هنا مسرحى وهو عندما ترتدى ممثلة ثوبا أحمر قانياً ماذا ستفعل عندما تجلس على أريكة حمراء ؟ وهكذا فالانسجام الزائد عن الحد، أو نقص التضاد يكون ذا تأثير سلبى بنفس شدة التباين، والتى وإن زادت تفقد الإحساس بالتحكم . وبين هذين النقيضين توجد تنويعات لا حدود لها .



التـــــــنوع

عندما تتكرر العناصر تسبب الرتابة، ولذا فإن تنويعاً واحداً أو أكثر من هذه العناصر قد يضيف الإثارة للتكوين، فتنويع الأبعاد مثلاً سيخلق إثارةً أكثر قليلاً للسور فى التصميم السابق ذكره بجعل كل وتد أقصر ، فتضييق المسافة بين الوحدات مثلاً ، أو تنويع الأطوال (شكل 1-3) يؤدى بالضرورة إلى كسر الرتابة، ويمكن التوسع فى هذا المثال وذلك باستخدامه فى جميع عناصر التصميم الأخرى لإنتاج تكوينات أو نماذج كثيرة مختلفة .



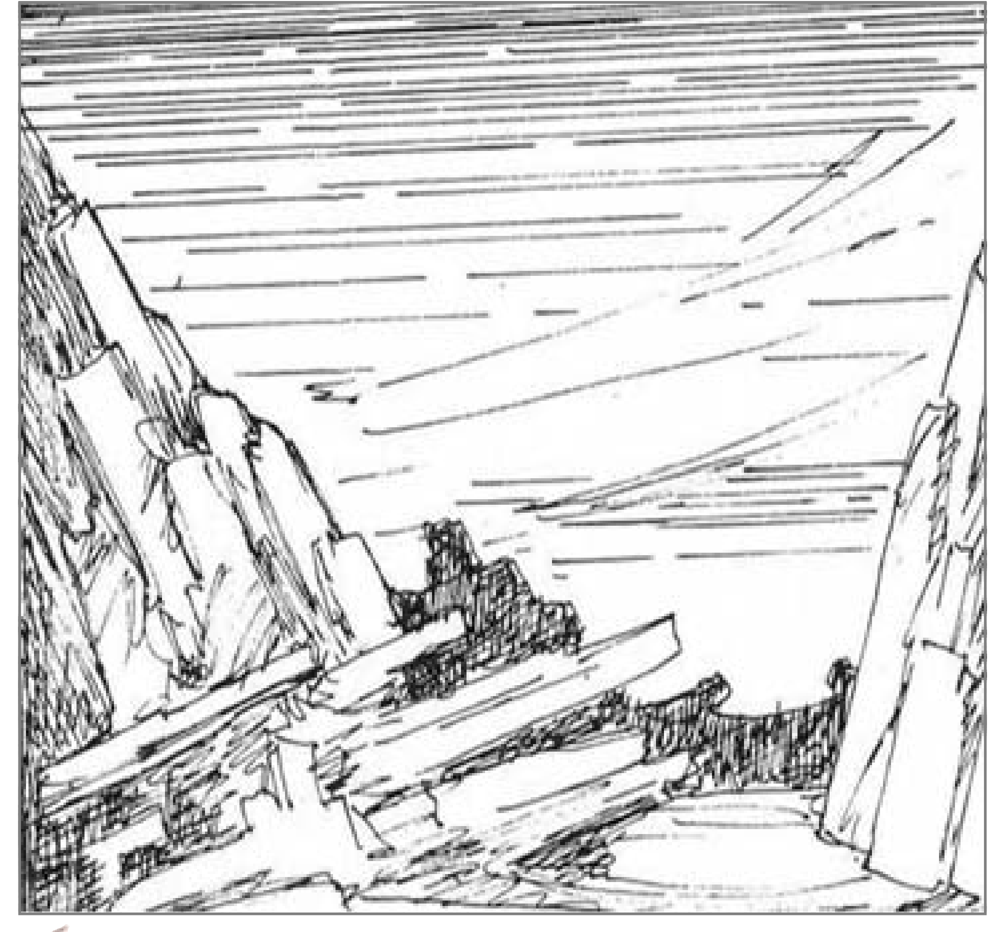
تكوينـــات النمـــوذج

إدخال التنويع على التكوين لتحقيق التكرار ينشئ إيقاعاً عندما يبدأ التنوع نفسه فى التكرار وهذه هى القواعد لأغلب تكوينات النماذج، والتى توجد على شكلين مثل النماذج المحددة كالأسوار الخشبية، أو الأشكال الموحدة مثل الحواشى الزخرفية المتكررة والمحددة للمساحات كالحليات مثلاً، فالإيقاع فى التنوع يتكرر فى الفكرة الرئيسية أو مايطلق عليه الموتيفة – كما تسمى أحياناً – وتعرف بأوصافها الشكلية أو أوضاعها النسبية.

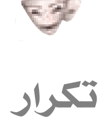
وهذا يعنى أن "الموتيفة" قد توضع فى أوضاع نسبية للتبديل (التحوير) أو المقابلة أو التعاكس "فالموتيفات" الأفكار الرئيسية قد توضع بتحوير بتبديل وضعها بالنسبة للمحور المركزى وبدون تغيير الاتجاه الأصلى للنموذج ,ولوضع الفكرة فى المقابلة – والتى تجنح لكسر الإيقاع –تحتاج إلى سلسلة من الترتيبات أو الأوضاع الساكنة والتى تخلق الإحساس بالثبات. ولوضع الفكرة فى تعاكس – أى تضاد – قد تأخذ الاتجاه بعيداً عن الحركة العامه والمترابطة، فالتعاكس يستعمل كثيرا فى النماذج النسيجية (تصميم النسيج) مما يسمح للمادة أن تتعلق وتتدلى بدون أن تبدو الفكرة مقلوبة .

ويمكن لهذه الترتيبات أن تتحد أو تشترك فى تنويعات عديدة لكل عنصر تصميمى، وهكذا تضاف الإثارة للتصميم.

وبتحليل تصميمات الإطار أو الحافة (الزخرفية) قد يبدو غير مرتبط بتصميم المنظر . وعلى أى حال فالحافة أو النموذج هو نوع من التكوين، ويملك قوة واضحة، من السهل رؤيتها أو دراستها، هذه القوة تظهر بتناول أقل تحديداً فى تكوين التركيبة النموذج أو الشكل كما هو موجود فى ورق الحائط والتكسيات الخشبية للحوائط والزخرفة بالكرانيش (الحليات) وهو مايستهلك جزءا كبيرا من وقت مصمم المناظر.



لا يمكن للشكل أن يتجلى دون تضاد



تكرار العناصر يؤدى للرتابة ولابد من خلق التنوع لخلق الإثارة



التــــدرج (التدريج)

تنوع الأفكار عند تكوين إطار خارجي وهو المحيط الزخرفى – كما بين من قبل- يمكن أن ينشئ إيقاعا أو شعوراً بالحركة أو التغيير، وإذا كان هناك تباين حاد فمن الممكن تقليله بالاستخدام التتابعى للتدرج، ويكون هذا بخطوات انتقالية لتخفف العناصر المتعارضة، وفى نفس الوقت يعطى إحساسا بالحركة والتلوين فى الصورة المسرحية وبالتدريج فى الجزء العلوى، فعندما يصبح اللون الأزرق الغامق فى المقدمة وتدرج للأفتح عند القاع (الأرضية) فى حلية الشريط الزخرفى – فى حالة وجوده – وهو يماثل التدرج فى قيمة اللون .

واستعمال التدرج يمكن أيضا أن يكون فى الخط أو الشكل ، أو فى أى عنصر من عناصر التصميم . فالإحساس الناتج من الحركة فى التكوين يتكون من الإيقاع التكرارى عند تكوين النموذج .

تكوين النموذج

A – موتيفات تكرارية
B – موتيفات متعارضة
C – موتيفات فى تعاكس (انقلاب)
D – موتيفات متحولة

أرضية وفراغ محدود / شكل واحد يحدد جزءاً من الأرضية / أشكال متعددة

التكوين فى الفـــــراغ

إن الفراغ بالنسبة لمصمم الناظر المسرحية مثل كتلة الخشب أوالحجر بالنسبة للنحات ,فالفراغ داخل وحول المسرح يصبح مساحة لاحتواء أو ترك مكان وظيفى مثل فتحة للإضاءة أو ترك منطقة معتمة لتساعد على خلق الإيهام بالعمق الأكبر .

وإدراك الفراغ بالنسبة لمصمم المناظر يبدأ فى أشكال ذات بعدين، مع ملاحظة العلاقة بين الشكل والأرضية .

فالأرضية أو الخلفية – ببساطة – هى مسطح ذو بعدين ، وهى فى أبسط الأمثلة تشبيهها بفرخ ورق الرسم ، أما حدود الشكل (إطار الشكل) أو صورة الشكل فيجب أن تكون فى تضاد مع الأرضية حتى تكون مرئية. ويعرف الشكل باحتواء مساحة من الأرضية داخل حدود معينة لتصنع شكلا. ولتحقيق تضاد أكثر وتأكيده، فقد يملأ الشكل بدرجة لونية (تون) ليحدث التضاد.

والإحساس بالفراغ فى تكوين شكل واحد على أرضية يكون مملا، ولكن عندما تتداخل صور الأشكال مع الأشكال الكبرى، فإن شكلا واحدا يصبح الأرضية للأشكال الأخرى ويبدأ الشكل فى الاتجاه إلى العمق .

فالأرضية قد تكون بسيطة بشكل ملمسى أوشكل نموذجى أو العكس مع أرضية معقدة وأشكل بسيطة.

فتكوين الجناح (الجزء) والخلفية كشكل تركيبى يعد مثالا لاستخدام الشكل والأرضية فى تصميم المنظر، فالمستوى المسطح لكل جناح عندما يتعارض مع الجناح المجاور يعطى إيهاما بالفراغ الذى يناقض كونه ذا بعدين خصوصا عندما تستخدم العلامات الأخرى الدالة على الفراغ .

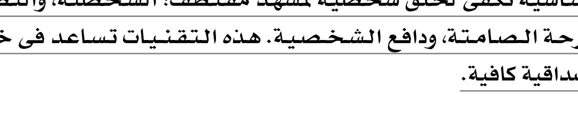
وحتى الآن فإن الأشكال (الرسومات) مازالت تخطيطاً مبدئياً بدرجة مسطحة وتستطيع أيضا أن تتمثل دور الأجسام (الأحجام) ليس فقط بالارتفاع والعرض وإنما بالعمق أو السمك وتمثيل الحجم من خلال خطوط خارجية فى مساحات ذات حجم، إشارة أيضا إلى الفراغ. فالتخطيط نفسه قد يختلف فى السمك أو الأرضية المصاغة (المشكلة) لتقوية الخواص الثلاثية الأبعاد.

فمن الممكن إعطاء الشكل لدونة بلاستيكية عن طريق صياغته بتقنية الجلاء والقتامة (الفاتح والغامق) أى تشكيله بدرجات الضوء والظلمة بغض النظر عن مصدر الضوء. وصياغته هكذا مع وجود وحدة فى تسلسل التدريج تؤكد على الأحجام والأشياء المصمتة ولتعطى دلالة أقوى على الفراغ .

الخطوة التالية لرفع خاصية الأبعاد الثلاثية للشكل هى صياغته بالضوء والظلال كما لو كان (الضوء) أتيا من مصدر محدد، فاتجاه الضوء وإلقاء الظلال (أو حتى ظلال الممثلين) تساعد على توضيح الشكل وإبداعه فى الفراغ (شكل 4-6C).

الاستغلال النهائى لإدراك الفراغ هو الإيهام بالتقطيع الحرفى على ورقة الرسم باستخدام المنظور وظلال الإضاءة الموجهة والتى تتجمع لتحقيق تأثير كلى للإحساس بالفراغ فى شكل ثلاثى الأبعاد .

تأليف
أورين باركر، وهارفزسميث
ترجمة
د. عبدالرحمن عبده



• أربع تقنيات أساسية تكفى لخلق شخصية لمشهد مقتطف: الشخصنة، والتصور البصرى، والمسرحة الصامتة، ودافع الشخصية. هذه التقنيات تساعد فى خلق شخصية ذات مصداقية كافية.



عندما هجرت "الآلهة" عالم "لير"

الميلودراما كبديل للتراجيديا فى الانتقالات التاريخية

يعد شكسبير من أهم كتاب المسرح وأحد مؤسسيه الكبار، ونصوصه – برغم كلاسيكيتها –لم تفقد طزاجتها حتى الآن ,فلا تزال تقدم بطرائق وأساليب مختلفة تتيح رؤى أعمق لهذه النصوص، وتؤكد على أنها تتحمل تفسيرات وقراءات عدة، وأنها مازالت قادرة على مداعبة خيال المخرجين باختلاف جنسياتهم.

وتتناول د. نهاد صليحة فى كتابها "شكسبيريات" بعضًا من هذه النصوص بالشرح والتحليل فى ضوء رؤى إخراجية تعرضت لها خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضى، مؤكدة على أن هناك صورة خاطئة انطبعت فى أذهان العرب عن مسرح شكسبير ,وهذه الصورة بدأت تتكون فى بدايات القرن العشرين حينما ترجم خليل مطران بعض نصوص شكسبير عن الفرنسية فى لغة عربية شديدة البلاغة والتقعر والخطابية؛ مما جعل قراء هذه الترجمات يرون فى شكسبير كاتبًا تعليميًا جادًا إلى درجة الجهامة، بليغًا إلى حد التقعر والغرابة.

ولكن القارئ لمسرح شكسبير فى لغته الأصلية يدرك أنه لم يكن أديبًا بليغًا يستخدم لغة واحدة عالية بقدر ما كان رجل مسرح يستخدم عدة مستويات للغة، ويطوعها لخدمة الموقف الدرامى، فكان ينشد البلاغة الدرامية، أى فعالية الكلمة على المسرح فى توصيل المعنى الدرامى والتعبير عن الموقف والشخصية؛ لذلك نجده فى جميع مسرحياته يخلط الشعر بالنثر، والفصحى بالعامية، ولا يترفع أحيانًا عن استخدام البذاءات والألفاظ النابية والتوريات اللغوية الخارجة، إذا رأى أن طبيعة الشخصية أو الموقف الدرامى يتطلب ذلك.



سخرية شكسبير اللاذعة

وعن مسرحية "كما تحبها" تقول د. نهاد صليحة إنها تكشف لنا تدريجيًا أن النزوع الرومانسى للهرب إلى الطبيعة تخلصًا من واقع قاس، إنما هو فكرة ساذجة، وأن الطبيعة فى الحقيقة ما هى إلا صوٍرة أخرى نجدها فى غابة المدينة، حيث يأكل القوى الضعيف.

وإلى جانب هذه المقارنة الساخرة بين حياة المدينة وحياة الطبيعة والفطرة تجد مقارنة أخرى بين مفهوم الحب الواقعى وفكرة الحب الرومانسى، فالهروب من الواقع هروب من الحياة ذاتها التى تظل غابة؛ سواء عاش الإنسان فى المدينة أم فى الطبيعة.

ويسلط شكسبير ضوءًا من السخرية اللاذعة فى هذه المسرحية على الأفكار الرومانسية التقليدية المتعلقة بالحب والطبيعة والعودة إلى الفطرة الأولى.

والحدوتة التى تقوم عليها المسرحية تقليدية وتافهة، لكن شكسبير يستخدمها ليقيم عليها بناءً دراميًا مركبًا يبلور خلاله أفكاره عن الواقعية والرومانسية فى الحياة والحب، بحيث ينبع التوتر الدرامى من صراع الأفكار ووجهات النظر أكثر مما ينبع من الصراع بين الشخصيات.

قيمة الحب الإيجابية

كذلك أكدت د. نهاد على أنه كانت هناك محاولات عدة لتقديم نص "روميو وجولييت" والذى استقاه شكسبير من قصة شائعة لها سند تاريخى، يقال إنها وقعت بالفعل فى مدينة فيرونا الإيطالية فى مطلع القرن الرابع عشر، وهى قصة رغم بساطتها إلا أنها عميقة المغزى.

كما أن شكسبير لم يكتبها كمأساة، فهو يؤكد طوال الوقت أن الجمال الذى يأتى به الحب إلى الحياة لا ينتهى بانتهائه، بل تظل أنفاسه تتردد فى جنباتها بعد الموت، وأن قيمة الحب تظل قيمة إيجابية تهزم سلبية الانتحار الذى يختاره العاشقان هروبًا من العالم الذى يغص بالكراهية؛ لذلك ينهى المسرحية نهاية تؤكد انتصار قوى الخير، وعودة الوئام إلى المدينة التى مزقتها الفتن.

أما عن مسرحية "الليلة الثانية عشرة" فتقول إنها برغم شحنتها الكوميدية البالغة لا تكاد تخفى رؤية حزينة لطبيعة الحياة التى يراها شكسبير، وكأنها حقيقة عرض مسرحى عابر يعج بالأقنعة والمظاهر واللغة الكاذبة لا يلبث أن يبدأ حتى ينتهى، فالحب وهم ينتهى بانتهاء الشباب، واللغة وسيلة خداع، والمظهر ستار يخفى الحقيقة، ولا يبقى للإنسان سوى أن يتقبل هذه الجرعة المريرة من الحقيقة ويضحك منها ويستمتع بها على علتها.

حقيقة قهر المرأة

ثم تنتقل الكاتبة إلى مسرحية "ترويض النمرة" مؤكدة على أن كثيرًا من المخرجين الغربيين عمدوا إلى توظيف النص كعريضة للاحتجاج على قهر المرأة، وإلى تصوير البطلة كنموذج للمرأة المقهورة التى تنطق بما يطلبه منها المجتمع، وتتشدق بقيمة سيادة الرجل، بينما ينضح صوتها بالمرارة والثورة المكبوتة داخلها.

إن خطبة البطلة الأخيرة التى تحث فيها النساء على الطاعة العمياء للرجال، والتى تبدو مخجلة فى الغرب، عادة ما تلقى ترحيبًا بين الرجال الشرقيين الذين يجدون فيها تدعيمًا لموقفهم من المرأة، وتكريسًا لصورتها الضعيفة الخانعة. لكن هناك نساء شرقيات يستشعرن حرجًا شديدًا إزاء هذا النص عامة، وهذه الخطبة خاصة، فهو نص يبدو فى ظاهره ومجموعه وكأنه يساند ويؤازر التيارات السلفية الحالية التى ترفض حق المساواة للمرأة وتطالب بعودتها إلى المنزل وحرمانها من العمل العام وتغييبها عن ساحة الحياة العملية.

وفى حالة المهاجمين لنص "ترويض النمرة" لما يرونه فيه من نزعة شوفونية ذكورية واضحة كعريضة للهجوم على حقيقة قهر المرأة، يلمس القارئ تجاهلا واضحًا لبناء النص وتشكيله، فكل من الفريقين يركز على الكلمة المنطوقة فى تجاهل للبناء الكلى للعمل الذى لا يمكننا الإلمام بالمعنى الكلى للمسرحية إلا من خلاله.

لقد عانى هذا النص من التركيز الشديد على حبكته الرئيسية فى تجاهل واضح لحبكتيه الفرعيتين اللتين تشكلان فيما بينهما إطارًا لتفسير ومنظور الرؤية. لكن المخرج إيان تالبوت، حينما عرض هذه المسرحية على مسرح الأوبرا الكبير فى أبريل عام 1994تمكن من اقتناص روح الحلم والتمسرح المنبثة فى النص، وأبرزها بوضوح، ونجح من خلال ذلك من الإفلات من المشكلات الأيديولوجية التى يثيرها عادة، واستخرج من النص رؤية تقدمية شجاعة ووفق هذه الرؤية الفكرية التى استلهمها تالبوت من مبنى النص تحولت مسرحية "ترويض النمرة" من تجسيد للصراع بين الرجل والمرأة حول فرض الإرادة والسيطرة إلى تصوير ساخر للطبقات البرجوازية، يعرى فساد قيمها وزيف رؤيتها للعالم، ونزعتها المادية المتأصلة، ومرض النفاق الضارب فى أعماقها، وفى إطار هذه الرؤية التفسيرية يتحول البطلان من قاهر ومقهور إلى أسلحة لتعرية فساد حياة الطبقة الغنية فى مجتمع يموج بالزيف والأقنعة والمادية.

إن النص الدرامى الخالد هو ذلك الذى يتمكن من التماس مع لحظات زمنية متعاقبة، وتفجير دلالات جديدة ومعاصرة فى كل مرة يتحقق فيها هذا التماس، وترى د. نهاد أن نص "ترويض النمرة" نص خالد بهذا المعنى.

التراجيديا بين لير ومكبث

وتنتقل د. نهاد صليحة بعد ذلك إلى مسرحية "الملك لير" لتتحدث عنها باستفاضة؛ مؤكدة على أن عالم هذه المسرحية هو عالم تحكمه الوحشية والقسوة والجنون، وينتفى منه الرجاء والأمل، هو عالم فقد قيمه وتجرد من إنسانيته، فالأب ينفى أبناءه، والزوجة تقتل زوجها، والابن يفقأ عين أبيه، والمرأة تصل إلى ذروة الإشباع الجنسى عند مرأى الدم، والبرىء يقتل دون ذنب، إنه عالم هجرته الآلهة العادلة الحكيمة، وتركت فيه الإنسان يلتهم لحم أخيه الإنسان.

وتعقد المؤلفة مقارنة بين نص "الملك لير" و "مكبث" فى ضوء مفهوم التراجيديا باعتبارها فى جوهرها الفكرى رؤية للعالم تستند إلى الإيمان اليقينى بوجود نظام عقائدى ثابت تحكم قوانينه الأرض والسماء، وتتحكم فى مسار الكون والإنسان، وعلى الإنسان الطاعة مهما بدا له قاسيًا أو متعسفًا فالتراجيديا تطرح صراعًا بين فرد متميز وبين الأقدار، ينتهى دائمًا بانتصار الأقدار.

التراجيديا إذن تطرح فرض إمكانية حدوث صدع فى العقيدة السائدة من خلال صراع البطل المتميز مع القوى المهيمنة، ثم تنتهى إلى تأكيد العقيدة؛ ولما كانت العقيدة ترتبط ارتباطًا جذريًا بالنظام الاجتماعى والسياسى والاقتصادى السائد، فكانت التراجيديا دائمًا تنتهى إلى ضرورة الحفاظ على هذا النظام.



الكتاب: شكسبيريات
المؤلف: د. نهاد صليحة
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

وإذا نظرنا إلى مسرحية "مكبث" فى ضوء هذا المفهوم للتراجيديا سنجد أنها تتفق معه، فالصدع السياسى الذى ينتج عن قتل مكبث للملك يمثل أيضًا صدعًا ميتافيزيقيًا، حيث إن الملك هو ظل الله على الأرض، وفق النظرية السياسية السائدة فى العصور الوسطى، وتنتهى المسرحية بعد رحلة طويلة عبر بحار الدم والمعاناة إلى رأب الصدع السياسى والعقائدى، فيموت مكبث ويعود الوريث الشرعى لكرسى العرش.

أما مسرحية "الملك لير" فتختلف اختلافًا جوهريًا عن مسرحية "مكبث" بحيث لا يمكن اعتبارها تراجيديا بحق وفق المفهوم الذى طرحناه، فهى مسرحية تقوم من البداية على مبدأ التشكيك فى جميع الأنظمة والقيم التى تحكم عالم المسرحية، فكانت نبوءة مبكرة بانهيار النظام الإقطاعى فى إنجلترا، حيث إنها تعج بالإشارات إلى الأوضاع الاقتصادية السيئة للفقراء.

كذلك تقول المسرحية –ضمنًا –إن الرؤية التى حكمت العالم فى العصور الوسطى، وحتى عصر النهضة قد انهارت ولم تعد صالحة، وعلى الإنسان أن يواجه عالمًا خاليًا من المسكنات الغيبية، وأن يجد قوانين تتفق وحقيقة هذا العالم.

فهى تخلط الرفض الاجتماعى والسياسى بالرفض الميتافيزيقى الذى يقترب فى أحيان كثيرة من العدمية، فتأتى متأرجحة بين مسرح النقد السياسى الذى يطرح إمكانية التغيير الاجتماعى، وبين الكوميديا السوداء التى تطرح رؤية يائسة تقول بعبث الوجود الإنسانى، وذلك دون أن تنتمى لأيهما بصورة كاملة.

ولكن العنصر الميلودرامى فى المسرحية لا يصبغ المسرحية كلها فكريًا أو فنيًا، إذ إن الكوميديا تتدخل لكبح جماحه، وشكسبير يستغل عنصرى المبالغة والتبسيط اللذين يقترنان بالميلودراما ويمزجهما بالكوميديا، مستخدمًا هذه التركيبة لطرح رؤية سياسية فلسفية مخالفة للرؤية السائدة، وهذا ما لا تفعله الميلودراما.

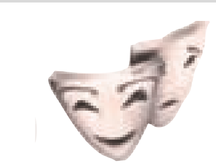
فالميلودراما تظهر دائمًا بدلاً من التراجيديا مؤدية دورها فى ترسيخ النظام السائد فى فترات الانتقال التاريخية التى يحاول فيها المجتمع تأكيد شرعية نظامه وربطه بالناموس الأخلاقى والنظام الكونى دون توافر إيمان حقيقى بهذا الربط.

وفى هذه الفترات نجد الكتاب يحاولون تقليد الرؤية التراجيدية دون إيمان حقيقى بالعنصر الأساسى فيها، وهو أن الإيمان بالبعد الميتافيزيقى يساند التشريعات الاجتماعية السائدة، فتكون النتيجةترديهم فى هوة المبالغات المجوجة والسذاجة الفكرية والفنية.



عمرو عبد الهادى

• مصمم الديكور أحمد أسلمان، أطلق هذا الأسبوع جروب خاصاً على الفيس بوك لعرض أفيشات العروض المسرحية القديمة.



• تنيسى ويليامز اسمه الأصلى توماس لانيير، كاتب مسرحى أمريكى كان أول نجاح له فى عام 1945 بمسرحية «الحيوانات الزجاجية»، التى أحدثت تأثيراً لا يستهان به فى المسرح الأمريكى، حيث منح من خلالها نغمة شعرية أصيلة مع صراحة جنسية غير مسبوقة.

العدد 48 | 9 من يونيه 2008

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

الكاتب الكوميدى ناقداً مسرحياً

إذا كان المفهوم التقليدى للتراجيديا هو أنها "صراع ظاهر أو مستتر بين الإنسان وقوى علوية أو إلهية تهيمن على مسار الحياة ونظام الكون" وهو ما عده توفيق الحكيم فى مقدمته لكتابه "الملك أوديب" الشعور الدينى، أو العنصر الإلهى فى روح المأساة، ذلك الذى بانطفائه لا أمل – فى رأيه – لقيام تراجيديا فى عصرنا الحاضر "فهل يمكن –فى ظل هذا المفهوم – أن تكون هناك "تراجيديا مؤمنة" لا تخوض صراعًا ضد الإله، بل تنطلق من موقف التسليم المطلق بعدل الإله وميزانه وحكمته، معتبرة أن الخلل – أى خلل – هو "فى ميزاننا نحن دائمًا، لا فى ميزان السماء" ذلك التسليم الذى يتمثل فى الدعاء "اللهم إيمانًا كإيمان العجائز"، وفى مناجاة الرسول الكريم (ص): "إن لم يكن بك غضب على فلا أبالى" و فى دعاء عمر بن الخطاب (رضى الله عنه): "اللهم عبودية ورقا".. تلك هى الإشكالية التى يطرحها د. أسامة أبو طالب فى مقاله الأول من كتابه: "البطل التراجيدى مسلمًا" مستعرضًا آراء بعض أنصار المفهوم التقليدى القائل باستحالة وجود تراجيديا فى ظل عدم وجود صراع مع الإله أو الإرادة العليا، كذلك فى ظل نفى الإله، وعدم وجود إله آخر "غير الإنسان نفسه" كما ذهب الحكيم: "ما من شاعر واحد فى العالم اليوم استطاع أن يؤلف تراجيديا واحدة لها قيمة وبقاء، إلى جانب ما سلف من المآسى، ذلك أنه ما من مفكر اليوم فى العالم الغربى يؤمن حقًا بوجود إله آخر غير الإنسان نفسه "كذلك يرى" بوتشر" أن "التحمس المجرد لقضية الحق ليس فيه من السحر الدرامى نفسه الموجود فى مشهد الضعف الإنسانى أو العاطفة الإنسانية، وهما يتصارعان مع القدر الذى كانا هما السبب فيه ".. ويختلف د. أبو طالب مع المفهوم السابق مؤكدًا أنه لم يمنع من وجود تراجيديا عصرية ذات طابع دينى، تتخذ من رجل دين أو قديس مؤمن بطلاً لها، ضاربًا المثل بـ "برنارد شو وإليوت" فى مسرحيتيهما: "جان دارك، وجريمة قتل فى الكاتدرائية" ومؤكدًا أيضًا وجود تراجيديا عصرية إسلامية مشيرًا إلى الحسين ثائرًا والحسين وشهيدًا لعبد الرحمن الشرقاوى، و "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، مستندًا إلى أن التسليم المطلق بعدالة الإله لا ينفى حرية الإرادة عند الإنسان، ولكن أبو طالب يعود فيؤكد أن هناك صعوبات ومخاطر تواجه الكاتب المسلم حيث إنه من غير المسموح – فى الإسلام – بمواجهة الإله أو مجابهة الإرادة العلوية، فكيف يتحرك البطل التراجيدى المسلم إذن؟.. ما دام ليس مسموحًا له بالشك ولا بالمواجهة؟ يجيب أبو طالب "لكن المواجهة الأخرى ممكنة، بل ومطلوبة ضمن خطة القانون الإسلامى لتنظيم الحياة، حيث يتوجب صدام الإنسان مع عالمه غير المقبول، صدامًا اجتماعيًا، بما يهدف إلى إحداث التغيير أو تصحيح مسار الإرادة البشرية المتسلطة حين تشوه وجه العالم، وتفسده عمدًا أو جهلاً من باب "من رأى منكم منكرًا فليغيره.." فالإسلام هنا يدعم موقف الفرد المتمرد الفاضل فى مواجهة الخلل العام، ويطالبه بالتحرك وأداء دوره الإيجابى، فإن انتصر كان كسبًا وإن مات فهو شهيد، ويؤكد –أبو طالب أنه لا ينقص من "الأثر التراجيدى العام" النضال الفرد أو هزيمته أو استشهاده كونه مؤمنًا وموعودًا بالجنة، أو كونه "مفتقدًا لعذاب وجودى.. كعذاب "سيزيف" الذى أضحى وحده – بتمرده على الإله – نموذجًا للعذابات البشرية.. مع ما تحمله هذه النظرة من دعوة للتغاضى عن الواقع والغرق فى هموم وجودية بحتة، والتسليم بمأساة الكون ولا معقوليته وغربة الإنسان فيه أرضًا وسماء.

الكتاب:
البطل التراجيدى مسلماً "ودراسات أخرى".
المؤلف:
د. أسامة أبو طالب
الناشر:
الهيئة العامة لقصور الثقافة





ويؤكد د. أبو طالب على "المعاناة" باعتبارها تحمل بصيصًا من النور أمام الكاتب المسرحى المسلم، الذى بتمثله وصياغته لموقف المعاناة وتعميقه له لن تصبح الشخصية التراجيدية "مجرد تحمس لموقف الحق" بل ستحيا أيضًا عذاب ومعاناة استكشاف موقعها من هذا الموقف، فى الاختيار، وفى طلب البصيرة الكاشفة، ودعوة الإلهام المنقذ، كما فى موقف "الحلاج"، وكما عانى الحسن وتعذب كى يلهمه الله الرشد فيتصرف، وعلى تصرفه وحده – باعتباره إمامًا وداعية وقطبًا وعالمًا – تتقرر حياة أمة بأسرها.. هنا – يقول أبو طالب – تتأكد المعاناة، رغم أنها لا تقود –مطلقًا – إلى مواجهة مع الإرادة الإلهية، ومع ذلك يظل الأثر التراجيدى نفاذًا قويًا" بالرغم من تأكدنا من أن "الجنة مقدمة كتعويض".



الشرخ المأساوى

يقارن د. أبو طالب – لتأكيد رأية – بين جان دارك والحسين والحلاج وبين بطل أرسطو التقليدى، ليثبت أوجه الشبه بينهما، ويرى أن الخطأ التراجيدى ينتج فى حالة الحلاج والحسين من الشرخ المأساوى فى طبيعة كل منهما، وهو "المثالية الكاملة" وافتقاد المناورة السياسية أو "الصفة العلمية" وبالتالى لم يتمكن الحلاج من تصعيد إدانته للظلم وتحويلها إلى ثورة، كما لم يحقق الحسين بمثاليته أيضًا النصر العسكرى المطلوب، فلم ينقذ الأمة، حين تغلبت عليه مثاليته فسمح لأعدائه بالماء، ولم يرض أن يرفع عليهم سيفاً حتى يبدأوه القتال، مع انخداعه من قبل فى وعود الكوفة وسيره إليهم رغم وجود أنصار له أقوى وأشد إخلاصًا فى مصر واليمن.

وهو موقف يراه أبو طالب لا تعوذه السخونة الدرامية أو العمق، لا تعوزه المواصفات المتطلبة فى موقف المعاناة المثالية، وإنما يعوزه فقط عمق المعالجة، ويراه أقوى من موقف المعاناة فى قصة جان دارك، أو "توماس بيكيت".

ويخلص د. أبو طالب إلى أنه "إذا كان البطل التراجيدى الإغريقى ينحدر إلى مصيره انحدارًا لا شعوريًا (كمدمر لذاته) بحيث تصبح رحلة البحث عن التعين لديه، رحلة دمار له على المستوى الواقعى، فإن معرفة البطل التراجيدى المسلم تقوده إلى رحلة لا غموض فيها، حيث يعرف أن خاتمتها استشهاد – وهو أمنية – وأن دوره ليس مجانيًا لمن عاصروه ولمن سوف يأتى بعده.

يحتوى الكتاب إضافة إلى هذه الدراسة دراسات أخرى، فتقدم الثانية "الحلاج.. درس المعاناة" إضاءة أخرى حول البطل التراجيدى المسلم من خلال استعراض الكاتب لمعاناة الحلاج فى مسرحية صلاح عبد الصبور، أما الدراسة الثالثة فكانت عن "الكاتب الكوميدى ناقدًا مسرحيًا" وفيها يتناول المؤلف الدور الإضافى الذى لعبه كاتب الكوميديا (كناقد مسرحى) بالإضافة إلى دورة الأساسى كمنتقد أخلاقى مستعرضًا دور "أريستوفانيس" ومسرحيته "الضفادع" باعتبارها العمل النقدى المسرحى الأول لأول كاتب كوميدى فى التاريخ، وتأخذ "الضفادع" قيمتها النقدية عنده – من كونها موازنة تتسم بعمق الفهم وبالموضوعية.

كما تعرض المؤلف لمسرحية "طائر البر" لتشيكوف، و"ارتجالية ألما" ليونسكو و "كوابيس فى الكواليس" لسعد الدين وهبة، باعتبارها كوميديات ومساخر نقدية.

المسرح الاحتفالى

وتحت عنوان "التجريب على قياسات احتفالية دراسة على نموذجى: التوحيدى والبحث عن متغيب" يتعرض الكاتب بالدراسة لنصين مسرحيين على خلفية مقولات المسرح الاحتفالى، أو الحركة الاحتفالية فى المسرح المغربى التى بشر بها ودعا إليها ونظر لها زمرة من الكتاب المغاربة منهم؛ الطيب الصديق، وعبد الكريم برشيد، وعبد الرحمن بن زيدان، ورضوان إحدادو، وجواد الأسدى وغيرهم، تلك الحركة التجريبية التى تقوم –حسب دعاتها – على التجريب، والمشاركة الفاعلة والجماعية فى الساحة ذات الوجود والحضور، والتلقائية الناجمة عن التلاحم المباشر والحميم حيث "يدرس الإنسان كما هو" كما تقوم هويتها – حسب برشيد –على أسس مغايرة ولها أدواتها ومصطلحاتها ومنهجها فى الكتابة النصية والسينوغرافية وفى الأداء "وحسب عبد الرحمن بن زيدان" فإنها (احتفالية) تعتبر تمردًا على القواعد التقليدية وزلزلة لفروع المسرح الأرسطى".



المسرح المضاد

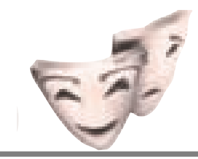
على هذه الخلفية يقدم أبو طالب قراءة "لـ "البحث عن متغيب" لرضوان إحدادو، و "البساط الترفيهى أبو حيان التوحيدى" للطيب الصديق، ليختبر انتماء هذين النصين للمقولات السابقة، ومدى تحقيقهما للوعود التى جاءت بها الحركة. ثم يتناول الكاتب بعد ذلك نظرية المسرح المضاد وتطبيقاته عند الكاتب الألمانى راينرفيرنر فاسبندر" مؤرخًا لنشأة الحركة – أو النظرية – ومؤسسها وتأثرها بمسرح القسوة، مستعرضًا عالم المسرح المضاد وملامحه الفنية عند فاسبندر، وكذا مفهوم "الممثل" والبنية معرجًا على الإضاءة والحدث، والشخصيات فى مسرح فاسبندر. ويختتم د. أسامة أبو طالب كتابه بدارسة "انتحال العبث فى مسرح توفيق الحكيم" والتى جاءت – حسب قوله – كرد ضرورى على تهافتات المسرحيين والنقاد لتضع حدًا لفهم غير مدقق لتيار العبث فى عالمنا الفكرى فى ظل معاناتنا الحضارية وهمومنا الاجتماعية والفنية، كما جاءت لتلقى الضوء على ما خطه الحكيم من عمل أراده أن يكون عبثيًا، ولم نر فيه ذلك.. وقد استند د. أبو طالب فى رفضه لـ "عبثية" أعمال توفيق الحكيم إلى أن "المعاناة" هى الدافع لخلق حركة مسرح العبث ومن بعدها "الوعى بضرورة التغيير" انطلاقًا من فساد الأشكال السائدة وليس "مجرد استيراد شكل أو نوع مسرحى جديد وتوقيره" كما فعل الحكيم، وقد ساق المؤلف الأدلة على حكمه بلا عبثية مسرح الحكيم من خلال دارسته لبعض أعمال الحكيم على مرجعية مقولات وتنظيرات مسرح العبث فى أوربا.



محمود الحلوانى

• صورة المواطن فى المسرح المصرى هو عنوان الندوة التى يتحدث فيها المخرج أحمد إسماعيل والناقدة مايسة زكى، منتصف يونيه الجارى بالجزويت.

•التجسيد، باليدين، والوجه، أو بأى جزء من الجسد أو بالجسد كله نادراً ما يكون موجهاً من مؤلف المسرحية أو المخرج، أو الموجه الفنى. بشكل جوهرى، فالتجسيد يكون مسئولية الممثل.



إيمان حسن جوزاء فى برج العقرب

إيمان حسن ممثلة تعشق العمل مع الفرق المستقلة وليس لديها أى استعداد للخضوع للروتين والمعوقات المؤسسية.

فى سن السابعة عشر أصطحبها د. نبيل الحلوجى أستاذ مادة الديكور فى أكاديمية الفنون لتكون مساعدة فى مسرحية «الأم شجاعة» بطولة الفنانة دلال عبد العزيز، وهكذا بدأت علاقتها بالفن، وبعد عدة محاولات فى الديكور تحدث مصادفة إذ تتجول فى دار الأوبرا المصرية فيراها خالد جلال ويشجعها على التمثيل والالتحاق بورشة الإبداع وبالفعل تتقدم للاختبارات وتنجح لكن يظل السن معوقاً حيث إنه أصغر من السن المطلوب ولكنها لا تيأس، إذ تنجح فى المشاركة فى عرض «البخيل» لـ موليير تمصير د. ياسر بدوى وإخراج محمد العدل، ويدهش الجميع لإتقانها اللهجة الصعيدية، ومن هذا



العرض تنضم إلى فرقة «رحيل» المستقلة مع المخرج كمال عزام وتقدم معه عدة مسرحيات أهمها «عرقى» المأخوذة عن رواية «عرق البلح»، ثم «حبيبة» تأليف جماعى و«الجوزاء فى برج العقرب» تأليف د. صالح سعد. ثم مونودراما «إمراءة وحيدة» التى شاركت فى مهرجان الساقية وكذلك حصلت إيمان على عدة شهادات تقدير فى مهرجان «باكثير» المسرحى فى عام 2007 عن عرض البخيل وعام 2008 عن «الجوزاء فى برج العقرب».

تقول إيمان: لولا وقوف أمها وأبيها بجوارها لما استمرت فى التمثيل لأنهما ليسا من النوع المتزمت ولكنهما يساعدانها ويقدمان الدعم المادى والمعنوى لها وللفرقة بكاملها، ولإيمان حسن أيضاً أكثر من تجربة إخراجية أهمها «حبيبة والولد» التى شاركت فى المهرجان القومى للمسرح، كما تستعد حالياً لإخراج مسرحية «الجوزاء فى برج العقرب» للمشاركة بها فى مهرجان هذا العام.

وتتمنى إيمان أن تقدم رواية «شفيقة ومتولى» كعمل مسرحى لتمثل فيه دور «شفيقة».



إبراهيم مصطفى كوميديان قادم من المسرح الإسماعيلى



إبراهيم مصطفى أحد الوجوه المسرحية التى لمعت فى الفترة الأخيرة، فى العديد من الأعمال المسرحية التى قدم خلالها أدواراً متنوعة تصير جميعها فى الشكل الكوميدى..

إبراهيم يحب الكوميديا ويصر على ممارسة الضحك حتى فى حياته العادية..

وهو أحد تلاميذ الراحل حسنى حسين أحد رواد المسرح الإسماعيلى، ومازال يتذكر أعماله التى شاركه فيها ومن عرض «عايز تبقى فت كلمنى ع النت» لشركة الاتصالات الذى ألفته الفرقة المسرحية بعد وفاة الفنان حسنى حسين.

«إبراهيم مصطفى» أو «إبراهيم بومه» أو «إبراهيم نكد» كما يحلو لزملائه أن يطلقوا عليه يحب هذه الألقاب، وبعضها أطلقها هو على نفسه من قبيل التغيير - كما يقول - شارك فى أعمال كثيرة منها «بكرة ، ممنوع الضحك ،عالم كورة كورة ، الصعيدى والهانم».. ثم مسرحية «الإسماعيلية اليوم» مع المخرج أشرف فاروق، و«ابن الريح» للمخرج سامى طه وفرقة الإسماعيلية القومية.. أقدم إبراهيم على عمل منودراما «حلم ولا علم» من تأليف وإخراج مجدى مرعى، لكن لا ينحصر فى دور واحد بعينه. يتمنى إبراهيم أن يكون مشهوراً ويقدم أعمالاً مسرحية مختلفة تؤكد موهبته..

ويطالب بعودة مسرح شركة اتصالات بالإسماعيلية حيث كانت بداياته الفنية الأولى فهل يستجيب له أحد؟

جمال حراجى

محمد حسين يهوى (الكاركترات)

شاب يتجول فى ساحة كلية الحقوق بجامعة الإسكندرية تقع عينه على مجموعة من الشباب والفتيات مجتمعين حول مائدة كتب عليها (فريق كلية الحقوق للفنون المسرحية) فيقرر خوض التجربة على سبيل المعرفة فقط فإذا بالمسرح يفتح له فاه ليبتلعه داخله.

عشق محمد حسين التمثيل منذ اللحظة الأولى واستطاع فى وقت قصير أن يجد له مكانًا وسط أعضاء فرقته، ولم تكفه الساعات القليلة فى بروفات الفريق فقرر الانضمام إلى ورشة التمثيل مع د. أيمن الخشاب فى "قصر ثقافة الأنفوشى" وهكذا أصبح جاهزًا لأداء أول أدواره على خشبة المسرح فى عرض "البئر" من إخراج أحمد جابر وقد لعب فيه شخصية "الشاب الثائر".

وفى قصر ثقافة الأنفوشى يشارك مع د. أيمن الخشاب فى مسرحية "الطاعون" لألبير كامى.

ثم ينتقل إلى قصر ثقافة سيدى جابر حيث يلتحق بورشة إعداد الممثل مع المخرج جمال ياقوت الذى



يعتبره محمد حسين أستاذه الذى علمه الكثير وأتاح له فرصة تفجير موهبته الكوميدية وشارك حسين فى عرض "لو بطلنا نحلم" من إخراج محمد محمود، ثم "الحياة من جديد" مع نفس المخرج وفى الأخير يقوم بأداء شخصيتين هما "الوزير" و "عم مسعود".

وفى الأمسية الرمضانية "ياميش رمضان" مع المخرج جمال ياقوت يقوم بأداء دور "الشيخ المتزمت" ليفجر ضحكات المشاهدين.

وقد شارك محمد فى مهرجان "عروض بلا إنتاج" الذى أقامه "قصر ثقافة سيدى جابر" الدورة الأولى بعرض "إيه النظام" إخراج محمد قمرة ولعب فيه عدة شخصيات.

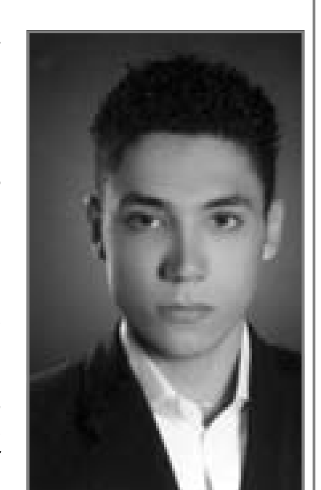
وحاليا يستعد لأداء دوره فى مسرحية "القرد كثيف الشعر" "ليوجين أونيل" وإخراج جمال ياقوت.

محمد يعشق "الكاركترات" التى يلقاها فى حياته اليومية ثم يستحضرها وهو يمثل أدواره على خشبة المسرح.

زياد يوسف



محمد شعبان ينتحل شخصية السيد كولن



قادته زميلته إيمان حسن إلى عالم المسرح، فعمل مساعدًا للإخراج مع كمال عزام فى مسرحية "عرقى" ليفوز العرض بالمركز الأول فى مهرجان المسرح العربى لهواة المسرح، ويخوض محمد شعبان بعد اكتسابه جرأة الوقوف على الخشبة تجربته المسرحية الأولى "حبيبة" ومن هذه التجربة ينطلق شعبان إلى تجارب وعروض أخرى هى "مانيكان" و "حبيبة والولد" و "تداخل" ثم "كأس الدم" الذى يتعرض للقضية الفلسطينية، وكلها من تأليف ياسر بدوى وإخراج كمال عزام.

ومع لينين الرملى شارك محمد شعبان فى عرض "أحلام ممنوعة" من إنتاج قطاع الفنون التشكيلية، وتم تقديم العرض على هامش المهرجان التجريبى. كما شارك شعبان فى عرض "السلطان الحائر" فى أكاديمية الفنون من إخراج د. ياسر بدوى.

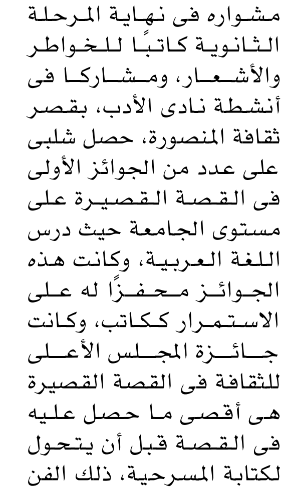
محمد شعبان شارك فى عدد من المهرجانات المسرحية الأخرى منها مهرجان على أحمد باكثير الأخير وشارك فيه بعرض "عين الموت" من إخراج شريف كمال، وفى المهرجان العربى لهواة المسرح شارك شعبان بعرض "السيد كولن" تأليف مصطفى حمدى وإخراج أحمد قاسم.

يعتبر محمد "صرخة ممثل" المونودراما التى قدمها من إخراج كمال عزام، أهم محطاته الفنية لما فيها من نقلات أدائية أمتعته هو شخصيًا وجعلته يعيش معها أسعد أوقاته على المسرح، ويستعد شعبان حاليًا لتقديم دوره فى عرض "خايفين ليه" والذى سيشارك به فى المهرجان القومى للمسرح فى دورته القادمة.



محمد شلبى.. يتمنى أن يرى مسرحه النور

محمد شلبى مؤلف مسرحى من أبناء المنصورة، بدأ مشواره فى نهاية المرحلة الثانوية كاتبًا للخواطر والأشعار، ومشاركا فى أنشطة نادى الأدب، بقصر ثقافة المنصورة، حصل شلبى على عدد من الجوائز الأولى فى القصة القصيرة على مستوى الجامعة حيث درس اللغة العربية، وكانت هذه الجوائز محفزًا له على الاستمرار ككاتب، وكانت جائزة المجلس الأعلى للثقافة فى القصة القصيرة هى أقصى ما حصل عليه فى القصة قبل أن يتحول لكتابة المسرحية، ذلك الفن الذى اجتذبه بإمكاناته الدرامية، فكتب محمد عددًا



من المسرحيات منها "أوكازيون" و "الشيخ العزب" كما يكتب حاليًا نصًا مسرحيًا بعنوان "حلم محمد القروى" هذه المسرحيات التى لفتت النظر إليه ورشحته مع مؤهلاته



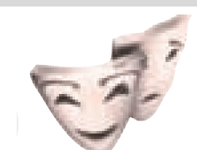
الأخرى كمثقف وصحفى للعمل عضوًا فى لجنة النصوص المسرحية بمسرح الطليعة، ومع هذا فهو يتمنى أن تلقى كتاباته المسرحية حظها من العرض على الجمهور فى مسارح الدولة.

محمد شلبى عمل مشرفًا عامًا على عدد من الصحف المستقلة منها "أخبار البلاد، ومصر العربية، ومجلة الراية" بالمنصورة، كما عمل صحفيًا بالكثير من الجرائد الخاصة، ونشرت أعماله بعدد من الجرائد الحكومية والمعارضة.

إصرار الشريف



• نور الشريف طلب ميزانية تصل إلى ٥ ملايين جنيه لتقديم عمل من إخراجه ضمن احتفالات أكاديمية الفنون بيوبيلها الذهبى.



• كيف يصقل الممثلون المعانى ليجعلوها دقيقة ومحددة وكيف يجعلون ما هو دنيوى مثيراً للاهتمام؟ إنهم يستطيعون تحقيق الكثير من ذلك باستخدام التدعيم الجسدى للكلام. مثل هذا التعزيز يمكن أن يعزز المعنى ويثير الاهتمام.

فرقة «مسرح الفن»

محمد صبحى والفخرانى ونور الشريف قاموا ببطولة مسرحياتها



الكوميديا السياسية أهم ملامحها

قام بتأسيس هذه الفرقة عام 1980 المخرج القدير جلال الشرقاوى لاستكمال نجاحاته كمدير فنى لفرقة «عمر الخيام» تلك الفرقة التى قام بتأسيسها طلعت حسن عام 1969 وتوقفت بعد وفاته.

اتخذ جلال الشرقاوى مسرح فريد الأطرش (بحديقة معهد الموسيقى العربية) مقرا لفرقته وأطلق عليه اسم «مسرح الفن»، وبدأت الفرقة باكورة أعمالها بتقديم مسرحية «الجوكر» تأليف يسرى الإبيارى (عام 1981) وبطولة: محمد صبحى، وماجدة الخطيب.

قدمت الفرقة عبر مسيرتها الفنية عدة مواسم شتوية وصيفية منتظمة ، وذلك سواء على مسرح الفن أو على مسرح حديقة المنتزة لبعض المواسم الصيفية بعد ذلك.

تضمنت قائمة عروض الفرقة المسرحيات التالية: «الجوكر، دبابيس، البغبغان، افرض، راقصة قطاع عام، على الرصيف، انقلاب، المليم بأربعة، باحبك يا مجرم، بشويش، عطية الإرهابية، تتجوزينى يا عسل، قصة الحى الغربى، دستور يا أسيادنا، قشطة وعسل، بولوتيكا، القانون وسيادته، باحبك يا مجرم، إزاز × إزاز، حودة كرامة، امسك حكومة، شباب روش طحن، أنا متفائل، برهومة وكلاه البرومة» وذلك بخلاف تجربة تقديم عروض ماتينيه للشباب، فقدم عرض «ولا العفاريت الزرق» وقام بإخراج العرض جلال توفيق.

قام المخرج القدير جلال الشرقاوى بإخراج جميع عروض الفرقة، كما شارك فى التمثيل فى بعض العروض ومن بينها عرض «البغبغان» حيث قام بأداء دور «المليونير» فؤاد المليجى، وكذلك عرض «افرض».

قدمت الفرقة آخر عروضها (عام 2007) اعتماداً على شباب الفنانين، وهو عرض «تاجر البندقية».

شارك فى إثراء عروض الفرقة بنصوصهم نخبة من كبار المؤلفين فى مقدمتهم: محمد أبو العلا السلامونى، أسامة أنور عكاشة، نبيل بدران، حسام حازم، ماهر ميلاد، محمود الطوخى، مصطفى سعد، نهاد جاد، يوسف عوف، صلاح جاهين، على سالم، بسيونى عثمان، حمدى نوار، إبراهيم الموجى، صلاح متولى، إبراهيم مسعود، سمير خفاجى، وبهجت قمر، مدحت يوسف.

شارك بتصميم الديكورات لعروض الفرقة كل من الفنانين: د. صبرى عبد العزيز، د. سمير أحمد، نهى برادة، مجدى رزق، صلاح زكى، نهاد بهجت، نبيل الحلوجى، محمود حجاج، إبراهيم الفو، محمد الغرباوى.

حرص الفنان جلال الشرقاوى كمنتج ومخرج على التعاون مع نخبة من كبار الشعراء وكتاب الأغنية، وكذلك نخبة من كبار الملحنين ومن بين هؤلاء فى مجال كتابة الأغنية الشعراء كمال عمار، عبد الرحمن الأبنودى، عبد السلام أمين، محمود الجندى، أحمد فؤاد نجم، بخيت بيومى، مجدى كامل.

وفى مجال الألحان الموسيقيين هانى شنودة، جمال سلامة، منير الوسيمى، محمد نوح، سعيد صالح، نبيل على ماهر، عمار الشريعى، عصام كاريكا، ماجد عرابى.

شارك بتصميم الاستعراضات لعروض الفرقة كل من الفنانين: عصمت يحيى، حسن عفيفى، محمد خليل، عادل عبده، عاطف عوض.

قام ببطولة عروض الفرقة نخبة من كبار الفنانين والفنانات نذكر من بينهم: محمد صبحى، أحمد بدير، نور الشريف، سعيد صالح، حسن عابدين، يحيى الفخرانى، وحيد سيف، هشام عبد الحميد، وائل نور، إيمان البحر درويش، عبد الحفيظ التطاوى، خليل مرسى، فؤاد خليل، حسن حسنى، عماد رشاد، محمد الشرقاوى، محمد أبو الحسن، على الشريف، محمد فريد، حسن كامى، حسن الأسمر، فاروق نجيب، محمود الجندى، حسين الشربينى، يونس شلبى، محمد البشارى، محمد محمود، محمد الصاوى، فاروق يوسف، حجاج عبد العظيم، نجاح الموجى، ومن الفنانات سهير البابلى، ماجدة الخطيب، إسعاد يونس، سلوى خطاب، نيللى، إلهام شاهين، هياتم، فايزة كمال، سماح أنور، ناهد سمير، سعاد حسين، معالى زايد، نهلة سلامة، شيرين، نورا، نهير أمين، عزة جمال، إيفا، رباب، عايدة فهمى، ثريا حلمى، ليلى فهمى، هالة فاخر، هندى صبرى، رانيا فريد شوقى، عبير الشرقاوى، ميسرة، فيفى عبده، وذلك بخلاف نخبة أخرى من النجوم من بينهم عبد المنعم مدبولى، أسامة عباس، جمال إسماعيل، أحمد آدم، صلاح عبد الله، أشرف عبد الباقى، أشرف سيف، عبد الله محمود، صلاح السعدنى، سعيد طرابيك، عطية عويس، سيد عبد الكريم، أحمد سلامة، أحمد رزق، محمد سعد، أحمد حلاوة، مدحت صالح، مظهر أبو النجا، رضا إدريس.

يحسب للفرقة محاولاتها الدائمة لتقديم عروض تجمع بين المتعة والفكر، ويمكن إدراج عروضها تحت مسمى الكوميديا السياسية، كما يحسب لها الحرص على تكامل جميع المفردات المسرحية والاستعانة بخبرات كبار المبدعين فى مختلف المجالات، وأيضا محاولاتها المستمرة للتجريب والمغامرة الفنية، وتقديمها لأول أوبرا شعبية بعنوان «انقلاب».



د. عمرو دواره

صاحبات الملايين وصاحبات الملاليم من الممثلات والمطربات

كأي مهنة يختلف أصحابها بين الغنى والفقر.. لكن الغريب في أمر هذه المهنة (التمثيل) أو حتى الغناء فإن نسبة المتفرغين لها من الرجال كانوا قلة، فقلما وجد ذلك الممثل الذي كان يتفرغ لمهنته بشكل تام.. أما محترفات هذه المهنة من النساء فكن يتفرغن لها تفرغًا تامًا.. ولذلك كان هذا التحقيق الذي نشرته مجلة المسرح عدد أغسطس 1927 على صفحتين كاملتين تحت عنوان "صاحبات الملايين وصاحبات الملاليم من الممثلات والمطربات".. يقول المحرر: في أوربا حيث للفن وللفنانين قيمة قد تتضاءل أمامها أقدار الكبراء والعظماء، وتقصر عن الوصول إليها همم الكثيرين.. ترى للممثل أو الممثلة والمغنى أو المغنية من المكانة الاجتماعية والمالية أيضًا ما يجعلنا في حسرة وأسف على سعر فنانينا وفناناتنا..

هناك يجدون الثروة والعظمة والنفوذ والجاه، وهنا ليست الممثلة إلا امرأة يتمتع النظارة بالتطلع إلى جسمها وحركاتها، ويستمتع بتثنيها وتحظرها على خشبة المسرح، فإذا فقدت ميزة من هذه أحيلت على الاستيداع، وإذا نقبت في جيوبها وخزائنها، حينذاك تولتك الدهشة والإشفاق.. بضعة قروش أو ملاليم، وعلبة بودرة، ومرود كحل، وطقم أسنان، وزجاجة صبغة، وكان الله يحب المحسنين.

أما المغنيات فليس حظهن بأسعد كثيرًا من الممثلات وإن كن أكثر كسبًا وأغلى سعرًا.. وعلى هذه الصحيفة يجد القارئ صور ثلاث سيدات؛ ممثلة ومطربتين، لهن من الثروة التي جمعنها من الفن بالذات أو بالواسطة، ما يضمن لهن أن يعشن بقية أيامهن في سعادة ورخاء.

فالآنسة أم كلثوم فضلاً عما لديها من مال مدخر، قد اشترت أخيرًا بضع مئات من الأفدنة.. والسيدة فاطمة سرى لا تقل عنها ثروة.. أما السيدة عزيزة أمير فلها عمارة فخمة وهي تشرع في بناء أخت لها.. وربنا يزيد ويبارك.

أما صاحبات الملاليم فقد اختار المحرر ممثلتين ومطربة.. لا لأنهن وحدهن صاحبات الملاليم من دون بقية المطربات والممثلات، فكافة ممثلاتنا ومطرباتنا، إلا القليلات - يقول المحرر - مفلسات والحمد لله، وذلك يرجع كما قدمنا إلى ضآلة ما تتقاضاه الواحدة منهن، وإلى عدم تقدير الجمهور للفن الحقيقي، وتشجيعه المادي للمجتهدات العاملات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن من فناناتنا من ينفقن أجورهن في أتفه الأشياء جريًا وراء عظمة فارغة ووجاهة زائفة يقصدن بها رفع أثمانهن في السوق. وإن كن في الواقع يضعن نقودهن بلا طائل، فالسيدة فاطمة رشدي ممثلة مجتهدة يشهد لها كل من يراها بمقدرة وكفاءة واستعداد نادر، وقامت بأدوار تكاد تكون ناجحة فيها تمامًا، ولكنها خرجت من رمسيس فرأت نفسها أقرب إلى الفقر منها إلى حالة متوسطة.. وها هي قد أنفقت آخر قرش معها فاستدانت أيضًا، وليس من مقدر لفنها ونبوغها يساعدها على الخروج من وهدة الإفلاس، والسيدة زينب صدقي على الرغم من مرتبها الضخم ومواردها الأخرى التى يعرف مصادرها الراسخون في العلم، لا تستطيع أن توفر قرشًا واحدًا كل ثلاث سنوات.

أما السيدة علية فوزي المطربة المعروفة، فمسكينة حقًا، فهي مجتهدة ونشيطة ومقتصدة إلي حد يقرب من البخل والشح، إلا أن الله ابتلاها بالسيد؛ زينة الشباب يقبض لها مرتبها ويبقيه لديه "ليحوش" لها، وعند القبض يحلها ربنا.

وهي حالة تبعث على الأسف، وليس من المبالغة إذا قلنا إنه إزاء ما تتكبده الممثلات من مصاريف باهظة في سبيل الظهور أمام الجمهور بمظهر لائق جذاب، فإنهن مرغمات على الانزلاق في مسالك وعرة، والتردي في مهاو، أقل ما يفقدنه فيها الشرف والعفاف، والتبعة ملقاة على مديري الفرق الذين يعلمون حق العلم حقارة ما يدفعونه من مرتبات، ثم يريدون ممثلاتهم على أن يظهرن في أثواب الأميرات.



أم كلثوم

هشام عبد العزيز

مجرد بروفة



يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

لم يعد د. أحمد نوار رئيساً لهيئة قصور الثقافة.. منها لله القوانين - الرجل بسم الله ماشاء الله - مازال فى كامل لياقته الذهنية والصحية.. لكن آدى القانون وآدى أحكامه.

أحمد نوار خسرته قصور الثقافة وكسبه الفن التشكيلى.. حلال عليه الفن التشكيلى، 21 عاماً من العمل العام، لم يخاصم فنه، ولا فنه خاصمه.. شغال.. ولكن ليس بنفس الطاقة التى نتمناها.. معرض كل عامين.. ممكن الآن معرضان كل عام.. مبروك للفن التشكيلى.. أقولها من ورا قلبى.

أحمد نوار أخذ العمل الثقافى العام «كعب داير».. من المتاحف إلى الآثار إلى قطاع الفنون التشكيلية إلى قصور الثقافة.. فى كل موقع تولاه كان الأداء عالياً والإنجاز رائعاً ومذهلاً.. جاءت لجنة من اليونسكو تعاين موقع متحف النوبة الذى كان نوار يشرف على بنائه.. خبراء من دول عديدة، كل خبير منهم راسه توزن بلد.. شاهدوا الموقع وتشاوروا وتباحثوا وهرشوا رءوسهم عدة مرات، ثم خرجوا ليعلنوا أن بناء المتحف أمامه ثلاث سنوات على أقل تقدير.. نوار قال: علىّ أنا بستة شهور فقط.. الخبراء ابتسموا فى سخرية وظنوه يمزح.. عاد ليؤكد عليهم: نراكم بعد ستة شهور فى حفل الافتتاح.. تركوه ولسان حالهم يقول «ربنا يشفى».. بعد ستة شهور بالضبط كان الخبراء فى أسوان يشاهدون حفل افتتاح «ملحمة» متحف النوبة.

متحف النوبة واحد من إنجازات كثيرة حققها أحمد نوار.. قصر ثقافة دمياط ظل عشر سنوات تحت الترميم.. ذهب نوار إلى الموقع وسأل المقاول ما مشكلتك؟

قال لم أصرف مستحقاتى..

قرر صرف مستحقاته، وعاد ليسأله: كم من الوقت يلزمك للانتهاء من الترميم؟

سنة على الأقل..

نوار رد ثلاثة شهور فقط ونستلم منك القصر.. قالها وانصرف والمقاول يجرى وراءه: يا دكتور.. يا دكتور..

ثلاثة أشهر فعلاً وتم افتتاح القصر.

وفى منيا القمح ظل إنشاء قصر الثقافة متعثراً 25 عاماً.. أدخله نوار فى الخطة، وفى ظرف عام واحد انتهى إنشاء وتأثيث القصر.

ما حدث فى دمياط ومنيا القمح حدث فى سوهاج والمنصورة والشرقية وغيرها.. تسلم نوار الهيئة عقب محرقة بنى سويف الشهيرة.. الجميع راهن على إغلاق الهيئة بالضبة والمفتاح.. لكن نوار كان لها.

«بنّاء عظيم» لقب يستحقه أحمد نوار عن جدارة.. إنجازه لم يتوقف على بناء المنشآت الثقافية فحسب.. بالتوازى معه كان الإنجاز الأكبر بناء الأشخاص وتوفير بيئة سليمة ومحترمة لهم ليمارسوا عملهم.. كان قاسياً على بعضهم لكنها قسوة المحب الغيور.. وكانوا هم يعلمون ذلك وتنزل عليهم قسوته برداً وسلاماً.

«مسرحنا» واحدة من إنجازات أحمد نوار.. نشرة أصدرناها فى مهرجان نوادى المسرح السابع عشر.. تصفح العدد الأول وقرر أن تتحول إلى جريدة أسبوعية، ووافق فاروق حسنى وزير الثقافة فوراً، وتحولت فعلاً بعد أن وفر لها كل الإمكانات اللازمة.. أصبحت مؤسسة قائمة بذاتها.. ظلت الساحة سنوات عديدة خالية من أى مطبوعة عن المسرح باستثناء مجلة المسرح التى تصدر عدداً واحداً كل عام بطلوع الروح لأسباب خارجة عن إرادة مجلس تحريرها.. النقاد والكتاب «مشّشوا» لا توجد مطبوعة يكتبون فيها.. والساحة المسرحية تضرب تقلب ولا من متابع، إلا بعض الصفحات القليلة فى الصحف والمجلات والتى - رغم الجهد الكبير الذى يبذله القائمون عليها - لا تفى بالمطلوب.. جاءت «مسرحنا» لتعيد إلى الكتابة من توقفوا أو كادوا، وتكتشف نقاداً وكتاباً جدداً معظمهم لم يكتب مقالاً واحداً قبل مسرحنا.. صاروا الآن نجوماً للنقد المسرحى.. جاءت مسرحنا لتحدث حراكاً مسرحياً لم يكن ليحدث فى غير وجودها.

أحمد نوار هو صاحب فكرة هذه الجريدة.. أول جريدة من نوعها فى تاريخ الصحافة العربية.. لو كان مكانه واحد من إياهم.. أولئك الذين يعتبرون المسرح رجساً من عمل الشيطان ، ما ظهرت للوجود.. ولو كان هناك وزير غير فاروق حسنى لتوفاها الله قبل أن تصدر فقد كان - ومازال طبعاً - من أكبر الداعمين والمتحمسين لـ «مسرحنا».

أحمد نوار شخصية شاسعة ومترامية الأطراف صعب أن تحيط بها فى مقال أو عدة مقالات.. كثيرون يتولون المواقع القيادية ويرحلون مثلما جاءوا، لا أحد يذكرهم، لا بخير ولا بشر.. يأتون ويمضون إلى غياهب النسيان.. نصيبهم كده.. وهم يستحقونه.. يظل أحمد نوار هو أحمد نوار، المقاتل، والفنان، والإنسان.. يظل أكبر من المناصب وأبقى.. يظل أحمد نوار الذى نحبه.

باق من الزمن 20 يوماً

المهرجان القومى للمسرح .. فى انتظار معجزة

أقل من عشرين يوماً بقيت على افتتاح الدورة الثالثة للمهرجان القومى للمسرح المصرى.. وهى الفكرة التى راهنت عليها وزارة الثقافة والبيت الفنى للمسرح لتنشيط الساحة المسرحية التى عانت طويلاً من الركود.. وتبناه الوزير فاروق حسنى شخصياً ورعى دورته الأولى والثانية.

يبدو ملف الدورة متخما بالمشاكل قبل أن تبدأ.. سواء فيما يتعلق بالمحتوى - أى العروض التى تتنافس على جوائز المهرجان - أو التنظيم ، حيث لم تجتمع حتى الآن اللجنة العليا للمهرجان ولم تعلن أسماء لجنة التحكيم، أو من سيكرمهم المهرجان هذا العام.. أما الأكثر دلالة على «الهرجلة» فهو عدم فتح باب المشاركة حتى الآن أمام الفرق الحرة والمستقلة.

فرق البيت الفنى للمسرح يبدو موقفها من المهرجان غامضاً حتى ما قبل افتتاحه بأيام، لأسباب تتعلق باستعدادات هذه الفرق للمشاركة فى المهرجان.

المسرح القومى لم ينتج هذا العام إلا عرضين الأول «الإسكافى ملكاً» تأليف يسرى الجندى، إخراج خالد جلال، ويحول دون مشاركته زمن العرض الذى يتجاوز الساعتين بينما تشترط اللائحة ألا تزيد مدة العرض عن ساعة ونصف، العرض الثانى «ذكى فى الوزارة» غير واردة مشاركته فى المهرجان، بسبب صعوبة تجميع فريق العمل المشغولين حالياً بأعمال رمضان، فضلاً عن المشاكل التى لاحقت العمل وتسببت فى إيقافه.. ويبقى من إنتاج القومى عرض «روميو وجولييت» إخراج د. سناء شافع، والذى لم يرفع الستار عنه حتى الآن، وقد ينضم إلى العروض المتنافسة فى المهرجان فى اللحظات الأخيرة.

وعلى بعد خطوات من القومى يوجد الطليعة الذى تخضع قاعتاه الكبرى والصغرى للترميم، ورغم ذلك أنتج عروض «الرقص مع الزمن»، إخراج أحمد إبراهيم، «وفى الليل لما خلى» إخراج محمد دسوقى، و«البؤساء» إخراج هشام عطوة، وسيتم اختيار عرضين منها للتنافس فى المهرجان.


مشهد من عرض « الأسكافى ملكا »

البيت الفنى لم يحدد خارطة العروض المشاركة حتى هذه اللحظة ولجنة التحكيم لم تتشكل بعد

المسرح الحديث والذى طال الترميم خشبته أيضاً لم ينتج هذا العام سوى عرض واحد هو «يمامة بيضا» والذى سيعرض غالباً على الهامش بسبب شرط «مدة العرض» أيضا حيث يتجاوز زمن عرض المسرحية الساعتين.

المسرح الكوميدى الذى لم ينتج هذا العام سوى عرض «روايح» بطولة فيفى عبده، أمر مشاركته أو عدم مشاركته أصبح محسوماً.

ويشارك مسرح الغد بعرضين من إنتاجه هما: «سابع أرض» تأليف إبراهيم الحسينى، إخراج سامح مجاهد، و«قصة حب» إخراج د. هانى مطاوع.

مشكلة مسرح الشباب الوحيدة ستكون المفاضلة بين العروض الأربعة التى أنتجها لاختيار اثنين منها للمشاركة وهى عروض «مشعلو الحرائق» إخراج سامح بسيونى، «دعاء الكروان» إخراج محسن رزق، «حار جاف صيفاً» إخراج رضا حسنين، «موت فوضوى صدفة» إخراج عادل حسان، وقد ينضم إليها عرض «ما أجملنا» إخراج أحمد رجب فى حال افتتاحه قبل موعد افتتاح المهرجان.

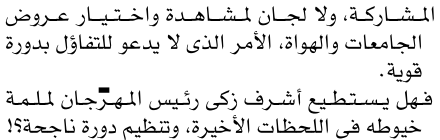
وإذا انتقلنا من البيت الفنى للمسرح إلى قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، سنجد الصورة لا تختلف كثيراً فالقطاع ليس لديه إلا «حكايات عزبة محروس» من إخراج عصام السيد للمشاركة، وهو عرض سبق وأنتجه مسرح الشباب قبل سنوات، أما عرض «زى الفل» فبخلاف مستواه الفنى، لن يتمكن من المشاركة بسبب طول زمن العرض، الذى يتجاوز الساعتين.

مسرح الهناجر المغلق للترميمات منذ أكثر من عامين سيلجأ غالباً إلى «الفرق المستقلة» ليرشح اثنين من عروضها باسمه.

وتبقى الثقافة الجماهيرية التى لم يكتمل موسمها المسرحى ولم تقم مسابقتها التمهيدية المرشحة للمشاركة فى المهرجان وبالتالى لم تعلن أسماء العروض التى ستشارك باسمها وقد يجد مسئولوها أنفسهم مضطرين لاختيار أية خمسة عروض أنتجتها الهيئة لتمثيلها دون التدقيق فى مستواها الفنى.

وهكذا.. تبدو كل الأمور معلقة حتى هذه اللحظة فلا جدول للعروض، ولا قائمة نهائية بالعروض المشاركة، ولا لجان لمشاهدة واختيار عروض الجامعات والهواة، الأمر الذى لا يدعو للتفاؤل بدورة قوية.

فهل يستطيع أشرف زكى رئيس المهرجان لملمة خيوطه فى اللحظات الأخيرة، وتنظيم دورة ناجحة؟!



على رزق

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر